من قضايا الأدب الحديث

مقدمات ودراسات وهوامش

محمد عناني

الهيئة المصرية العامة للكتاب

محمد عنانى

من قضايا الأدب الحديث

مقدمات ودراسات وهوامش

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٥

المحتويات

صفحة

خامسا ـ أنواع الكوميديا الحديثة

سادسا ـ مذاهب المسرح الحديث

الملحق الأول ـ هوامش على الرواية

الملحق الثانى ـ كتب أساسية فى المكتبة الإنجليزية

تصدير

يتناول هذا الكتاب عددا من القضايا الأدبية التى برزت فى النصف الأخير من القرن العشرين، وهى قضايا متشابكة وترتبط فى الغالب الأعم بالأنواع الأدبية الجديدة التى ازدهرت فى الأدب العربى والآداب العالمية منذ الحرب العالمية الثانية، ومنها ما هو شديد الارتباط بفنون الفرجة أو ما يطلق عليه أحيانا تعبير «الفنون السمعية والبصرية» ، وفنون الحركة ، وفنون الأداء ، وأهمها فن المسرح الذى يحظى بنصيب الأسد فى هذا الكتاب ، ويليه فن الشعر الذى تأثر بما يسمى بمدارس الحداثة أو «المودرنية»، وفن الرواية الذى اتجه عدة اتجاهات جديدة فى السنوات الأخيرة ابتعدت به عن الصور التقليدية للرواية الأدبية .

ويتعرض الكتاب فى المقدمة لقضية المصطلحات الجديدة التى غزت ميدان النقد الأدبى الغربى فاقتبسنا معظمها وجعلنا نستخدمه فى كل آونة سواء كنا ندرك دلالاته الحقيقية أم لا ، والمقدمة بمثابة تمهيد يلقى الضوء على المصطلحات ويشرحها فى اطار ما قبله المتخصصون وارتضوه ، أى دون الدخول فى اللجاج المعهود حول ما ينبغى قبوله وما ينبغى رفضه ، وان كان ينعى على البعض استخدام الكلمات الأجنبية التى لا لزوم لها بسبب وجود مصطلحات عربية تغنى عنها .

وقد نشرت أجزاء كثيرة من هذا الكتاب "متفرقة إما فى الدوريات الأدبية (فصول) و (المسرح) و (المجلة) و (القاهرة) و (الفنون) أو فى الصحف" اليومية على امتداد ثلاثين عاما وخشيت عليها الضياع، ونشر عدد محدود منها فى مقدمات دواوين الشعر أو الروايات التى تعرضت لها بالنقد أو الترجمة، ولم يكتب للفصول الأخرى أن تنشر ، على صلتها الوثيقة بواقعنا الأدبى فرأيت أن أجمع ماله علاقة مباشرة بالقضايا الرئيسية وأن

اضم هذا إلى ذلك بصورة تحقق اكتمال العرض لكل قضية من القضايا ، وإلى طول الفترة الزمنية يرجع التكرار فى بعض الأفكار وهو من السمات المحتومة فى أى كتاب من هذا اللون، وإليه أيضا يرجع الاختلاف فى الأسلوب بل وفى بعض المصطلحات النقدية، والواقع أننى حاولت تضييق نطاق التكرار واختلاف الأسلوب إلى أقصى حد ممكن، دون أن أمس جوهر الرؤية النقدية التى انطلقت منها والتى تطورت كثيرا على مدى هذه الأعوام الثلاثين، وان كنت أتمنى أن أضيف إلى الكتاب قضية معاصرة أخرى ملحة هى «الترجمة الأدبية» ، ولكننى خشيت أن يطول الكتاب فيمعن فى الطول ، واكتفيت بالقضايا الأساسية التالية :ـ

أولا : المصطلحات النقدية الجديدة حتى التسعينات .

ثانيا : شعر العامية والفصحى .

ثالثا : الرومانسية والحداثة فى الشعر الإنجليزى.

رابعا : المسرح الشعرى .

خامسا : أنواع الكوميديا الحديثة

سادسا : مذاهب المسرح الحديث .

وأضفت إلى هذه القضايا هوامش على الرواية الحديثة فى مصر والعالم ، وعرضا لستة كتب أساسية فى المكتبة الإنجليزية مما أرى أنه يعود بالفائدة على مناهج البحث الأدبى والتناول النقدى لبعض هذه القضايا .

وكل ما أرجوه أن تكون فى هذا الكتاب بعض فائدة للمهتمين بدراسة الأدب فى بلادنا فى عصر تعقدت فيه هذه الدراسة وتشابكت فروعها وتداخلت ، وأن تكون الإطلالات الحالية على واقع الأدب فى العالم عونا لهم على المضاهاة والربط بين الظواهر الأدبية هنا وهناك ، فالعالم يصغر يوما بعد يوم ، ووعينا بآداب بعضنا البعض يزداد كذلك يوما بعد يوم .

والله الموفق .

محمد عنانى

القاهرة ـ ١٩٩٤

المقدمة

عن قضية المصطلح

١ ـ القضية

٢ ـ المنهج

٣ ـ الخطاب

١ـ القضية

يواجه دارس الأدب هذه الأيام حشداً من المصطلحات لم يكن يألفها أسلافه، وقد يكون حسن الحظ فيجد من بين الأساتذة من يوضح له معناها أو يقدمها إليه فى سياقاتها الجديدة بحيث يتضح له معناها من خلال استخدامها وتطبيقاتها، وقد يكون سيىء الحظ فلا يجد من أساتذته الصبر والأناة فى هذا العصر الذى تجرى فيه الحياة بسرعة لاهثة، فيتخرج فى الجامعة أو يحصل على الشهادات العالية دون أن يعرف تماماً ما يعنى الآخرون بكلمة مثل «الحداثة» أو «الخطاب» باعتبارهما مصطلحات نقدية. ومكمن الخطر فى ذلك أنه قد يتصور لهذه اللفظة أو تلك معنى من المعانى ويستخدمها لتدل عليه، بينما يستخدمها غيره لتدل على معنى آخر، وتكون النتيجة أن تصبح لدينا عدة لغات نقدية اصطلاحية بدلاً من لغة نقدية اصطلاحية واحدة، وفى هذا ما فيه من البلبلة، إذ ربما تعذر التفاهم بين النقاد وربما ظنوا أنهم مختلفون وهم متفقون أو العكس، والضحية فى النهاية هو القارىء الذى سيجد أنه أحياناً يخرج بمعنى معين يتصور أنه مقصد الكاتب، وقد يصيب هنا وقد يخطىء، وأحياناً لا يخرج بأى معنى على الاطلاق بسبب عدم إلمامه بالمعنى الذى يقصده هذا الكاتب والذى قد يختلف عن معنى سواه . ولما كنت من المؤمنين بأن هدف الناقد أولاً هو تشكيل الضلع الثالث فى المثلث الذى يضم الكاتب والقارىء، أى أنه يوجه كلامه إليهما مثلما يتلقى منهما مادته، فإن عدم فهم القارىء إياه أو إساءة فهمه، وكذلك تعذر فهم الكاتب له أو سوء فهمه إياه، سوف يجعل الناقد كاتباً أو مفكراً أو دارساً يخاطب غيره من النقاد الذين قد يشاركونه مفاهيمه فحسب، وفى هذا من التغريب والغربة ما يهدد باقصاء الناقد عن عملية الإبداع وعملية التذوق جميعاً، أى بالغاء مهمته المنوطة به فى المثلث المذكور .

نحن إذن أمام مشكلة عويصة، فالناقد يريد أن يستخدم لغة العصر التى يستخدمها غيره فى بلاد العالم المتقدمة حتى يستطيع متابعة ما ينتهون إليه والمساهمة فى حركة الأدب والنقد على مستوى العالم الحديث، وهو حريص على فهم وإفهام ما يصله من نظرياته، ويحس أن عليه لونا من الإلتزام بالمصطلحات الحديثة إما باعتبارها المفاتيح التى تفتح أمامه ما استغلق على فهمه من نظريات أو من نظرات جديدة أو من تطبيقات لهذه النظريات، أو باعتبارها المداخل اللازمة لتذوق الأعمال الأدبية الجديدة أو لتحليلها ودراستها، ولكنه يحس فى نفس الوقت بالتزام نحو القارىء، المتخصص وغير المتخصص جميعاً، ويريد أن ينهض بعمله باعتباره همزة الوصل بين المبدع والمتلقى أو ما أسميته بالضلع الثالث فى المثلث، ويجد أن ذلك القارىء لا يلم الإلمام الكافى بالمصطلحات الجديدة وأحيانا ما يحار فى فهمها بل ويكاد أن يرمقها باشفاق و وجل، ومن ثم يجد أن عليه واجباً آخر هو إيضاح هذه المصطلحات إما فى ثنايا استعماله إياها أو فى معجم مستقل مرفق بمقاله أو بكتابه، وعندها سيواجه مشكلة تحديد المعانى بصورة قد تختلف عن تحديد غيره معانى تلك المصطلحات ذاتها .

ولأضرب لذلك مثلاً مما ذكرت أنه يمثل مشكلة للنقاد بل وللكتاب قبل أن يكون مشكلة أمام القراء، وهما تعبير «الحداثة» وتعبير «الخطاب» فأولهما تعبير بالغ الصعوبة فى التعريف لأنه يشير إلى عدد من المعانى التى اختلفت فى أوروبا على امتداد قرن كامل ـ وبالتحديد منذ عام ١٨٩٠ وحتى اليوم . فمنشأ المصطلح الأوروبى (Modernism) كان مجال الفنون التشكيلية وهو اللفظ الذى عربته فى هذا الكتاب (فى باب **التصوير والشعر الانجليزى الحديث**، وأطلقت عليه لفظ المودرنية، تفريقاً له باعتباره مفهوماً مستقلاً عن شتى معانى الحداثة أو الجدة ـ وللقارىء أن يرجع إلى ذلك الفصل ليرى ما أعنى) . أى أن مولد المودرنية كان فى فنون الرسم والنحت وما إليهما مما ينتسب فى هذه الأيام إليهما مثل الديكور وصناعة الأثاث والنسيج والطباعة والتصميمات الهندسية والمعمارية وما إلى ذلك مما يدرسه أصحاب الفنون الجميلة والتطبيقية. وأما جوهر المودرنية فى تلك الفنون أصلاً وتطوراً فهو الثورة على المحاكاة ونبذها أى النظر إلى فنون الإنسان ليس باعتبارها محاكاة للطبيعة، وهو المبدأ الذى اكتسب درجة ما من القداسة بسبب ارتباطه باسم أرسطو، ولكن باعتبارها انعكاسات تشكيلية للطبيعة يبتدعها الفنان الأصيل ـ ومعنى ذلك أن الفنان لا ينقل ما فى الطبيعة بل هو يحوّر ويجرّد ويفتّت فى

سبيل إعادة التشكيل، فالرسام المودرنى الذى ينتمى إلى المدرسة التكعيبية مثلاً -CUB-ISM (إحدى مدارس المودرنية) لا يصور الشجرة كما تبدو لعين آلة التصوير أو لعين الرائى المحايد طبقا لقواعد المنظور (Perspective) وإنما يقدم إلينا ما يمكن أن يحدث لصورتها لو وصلت إلى عينه من خلال مكعبات أو منشورات زجاجية، فتصبح فى خياله تشكيلاً يتكون من مربعات متداخلة ومتقابلة وتصبح ألوانها مضلعة توحى بالشجرة ولا تحاكيها، بل قد لا توحى بها على الإطلاق! فإذا كان من أتباع مدرسة أخرى من مدارس المودرنية أخرج إلينا «أثر» الشجرة فى نفسه، أو ما انطبع فى وجدانه منها، فخرجت إلينا فى ثوب جديد لا يحاكى الخطوط البارزة بل يطمسها، ولا ينقل الألوان الظاهرة بل يذيبها فى غيرها، ومن ثم ذهب النقاد إلى تسمية هذه المدرسة بالتأثيرية أو الانطباعية(-Impres-sionism) وكذلك وجدنا من يسمون بالسرياليين يحاولون النفاذ إلى ما وراء الظاهرة التى تشهدها العين إلى ما يدور فى ما أصبح يسمى باللاشعور، وكان يسمى آنذاك بالعقل الباطن(Unconscious) بدلاً من Subconscious أو ما نعرفه فى صور الأحلام، فيكسرون القواعد المنطقية للترابط، مثلما يحدث فى أحلامنا، ويضخمون بعض الأجزاء ويصغرون البعض الآخر، كأنما هم ينشدون واقعاً آخر، واقعاً نفسياً يختلف عن الواقع المادى الذى يصورونه وإن كان يكمن خلفه وفى باطنه، أى وإن كان لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال هذا الواقع المرئى نفسه !

ولقد توالت هذه المدارس فى الفنون التشكيلية على امتداد القرن العشرين، واتفق النقاد على أن المودرنية تطورت مدارسها، دون أن تلغى مدرسة «مدرسة» أخرى، بهذا الترتيب التقريبى: الانطباعية، ما بعد الانطباعية Post - Impressionism فالتعبيرية (Expressionism) فالتكعيبية فالرمزية (Symbolism)، فالتصويرية(Imagism)، فالدوّامية (Vorticism)، فالدّادية (Dadaism)، ثم السيريالية (Surrealism)، وكلها مدفوعة بنفس ما قلته عن معاداة المحاكاة، أى محاولتها قهر الواقع لا تصويره ونقله ! ولم يكن الأدب بمعزل عن هذه المدارس أو الحركات، فاتجه هرمان هسّه (Hesse) الكاتب الألمانى الذى عاصر هذه المدارس إلى مزج الواقعية فى رواياته ببعض اتجاهاتها، (فى رواية ذئب الأحراش Steppenwolf مثلاً) وكذلك فعل الكاتب الأيرلندى جيمسى جويس Joyce فى الرواية، وعزرا باوند Pound فى الشعر، وصمويل بيكيت Beckett فى المسرح، إلى آخر القائمة التى يتضمن هذا الكتاب بعض أعلامها .

ولكن «الحداثة» تعبير عربي لا ينطبق كل الانطباق على المودرنية، ويختلف معناه باختلاف مستخدميه، وإذا كان قد اتخذه بعض الكتاب علماً على كتاباتهم، فليس معنى ذلك أنهم يعنون به مدرسة بعينها من مدارس الأدب الحديث أى الأدب الذى ابتعد عن المحاكاة واتخذ منهجاً من هذه المناهج الجديدة، وما أكبر الفارق بين إنتاج إدوار الخراط الذى ارتبط أسمه أكثر من غيره بما يسمى أدب الحداثة، وبين أعمال جمال الغيطانى الذى يبتدع أساليب ووسائل فنية تجعله ينتمى إلى أكثر من مدرسة من هذه المدارس وإن لم يقل لنا إنه من أرباب الحداثة ولا من دعاتها، بل - وهذا من مفارقات التاريخ الأدبى - إنه يقول بعكس ذلك !

فإذا لجأنا إلى نقاد الأدب المتخصصين زادت حيرتنا، إذ سنجد بعض الكبار من ذوى التأثير يضع للحداثة دلالات لا تتصل بذلك المفهوم الغربى بل تنصرف إلى بعض الدلالات الاجتماعية والنفسية والسياسية، مثل جابر عصفور، الذى يربطها بالوعى وبالوعى البديل، أى أنه يربطها بالأصول والجذور والدوافع لا بالظواهر والملامح (انظر بحثه عن الحداثة الذى شارك به فى مؤتمر الشعر العالمى فى ديسمبر ١٩٩١) وسوف نجد نقاداً يحاولون أن يقصروا دلالتها على أنواع فنية دون أخرى، وآخرين يقيمون لها أسساً فكرية وأدبية معاً - مثل شكرى عياد (فى معظم كتاباته وخصوصاً فى كتاب المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين - ١٩٩٤) - بل وسوف نجد من كبار النقاد من يتجاهلها تماماً ويرى فيها تكلفاً واستنطاعاً ومحاولة فجة لمحاكاة آداب الغير دون الرجوع إلى القارىء أو المتلقى الذى لن يسيغها أو يقبلها مثل شكرى عياد نفسه وماهر شفيق فريد.

فإذا انتقلنا إلى التعبير الآخر الذى شاع حتى لم يعد يخلو منه مقال نقدى أو سياسى فهو تعبير «الخطاب». وهو تعبير له دلالته القديمة فى العربية وأبسط معانيه القديمة هو الكلام الموجه من شخص إلى آخر، وإلى جانب ذلك قد يعنى «الأمر» أو «المسألة» أو «القضية» ، إذ ورد فى كتاب الله فى المعنيين - فى المعنى الأول فى «وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً» (الفرقان - ٦٣)، وفى «ولا تخاطبنى فى الذين ظلموا إنهم مغرقون» (هود - ٣٧)، و فى الثانى «فصل الخطاب»، و«عزنى فى الخطاب» (سورة ص، الآيتان ٢٠و٢٣) ، ولكنه فى الحقيقة لا يستمد دلالته الحديثة من التراث العربى بقدر ما يمثل ترجمة لكلمة Discourse الإنجليزية ونظيرتها الفرنسية (بدون حرف الـ E الأخير)

والتى كانت تعنى فى الماضى دراسة أو بحثاً (إلى جانب معنى الخطبة التى تلقى فى محفل) كالذى كان يكتبه بيير كورنى فى المسرح (انظر كتاب **درايدن والشعر المسرحى** - مجدى وهبة ومحمد عنانى - القاهرة ١٩٦٤ ، ١٩٨٢ ، ١٩٩٤) أو رينيه ديكارت (الفرنسى) أو ماكيافيلى (الإيطالى) أو دافيد هيوم (الإنجليزى). أما الآن، وعلى مدى ربع القرن الماضى فقد أصبح المصطلح يمثل التقاء بعض التيارات الفكرية التى دخلت النقد الأدبى وأولها وأهمها الدراسات فى علم اللغة، ثم الفلسفة، فالتاريخ، فعلم النفس، وعلم الاجتماع، بهذا الترتيب ، وسوف أشير فى غضون شرح معانيه إلى أهم الكتب التى استندت إليها فى تحديد المعانى الجديدة التى اكتسبها هذا اللفظ القديم .

وأهم ما أود أن أنبه القارىء إليه هو أن المصطلحات النقدية الجديدة لم تثبت معانيها بعد، بل هى تتطور يوماً بعد يوماً نتيجة التداخل بين مجالات العلوم الإنسانية، فلم يعد يُنظر إلى الأدب فى نهاية القرن العشرين على أنه ظاهرة أدبية محضة بالمعنى القديم أى لا يخضع الا للمواصفات الشكلية (اللغوية فى المقام الأول) ولا يقبل الإحالة إلى العالم الخارجى، بل أصبح يُنظر إليه باعتباره نشاطاً إنسانياً يتسع للدراسة والبحث من شتى جوانب العلوم الإنسانية التى ذكرتها، ولذلك فإن إعادة تعريف تيرى إيجلتون للأدب فى الثمانينات (انظر كتاب **مقدمة إلى النظرية الأدبية**، ١٩٨٤) فتحت الأبواب على مصراعيها لهذه العلوم، وخصوصاً ما يشار إليه باسم المباحث البينية أو المشتركة بين التخصصات Interdisciplinary وليس معنى هذا أن الأدب نفسه قد تغيّر تغيراً جذريا نتيجة لذلك، أو أن المصطلح الأدبى Literary Idiom قد اختلف اختلافاً ابتعد به - أو يبتعد به - تدريجيا عن التراث الأدبى الإنسانى، فما زال الشعر يتسم بالإيقاع، وماتزال للاستعارة منزلتها، وماتزال المفارقة قائمة بأشكالها المختلفة، وما يزال فن السرد أساسياً فى الرواية، وما زال الحوار يستخدم فى المسرح وما إلى ذلك، ولكن المناهج النقدية التى تأثرت بالعلوم الإنسانية الحديثة تفرض علينا بصورة مطردة أن نفسح مكاناً لتداخل التخصصات، وأن نقبل فى أطر النقد الأدبى الحديث ما تفرضه من مكتشفات لم يكن يوليها أسلافنا ما تستحقه من عناية.

وقبل أن أنتقل إلى معنى مصطلح «الخطاب» أو معانيه الكثيرة، أود أن أقدم نموذجاً لما يؤدى إليه التسرع فى ترجمة المصطلحات الفنية والأدبية من تداخل بين مفاهيمها ، بل إن الكاتب يُضطر أحيانا إلى الإحجام عن تقديم ترجمة لمصطلح أجنبى يعرفه خير المعرفه

ويستخدمه مطمئنا حين يكتب باللغة الأجنبية التى ينتمى إليها المصطلح بسبب إدراكه صعوبة إيجاد المرادف الدقيق، فنحن هنا نواجه مصطلحات فنية يكاد استخدامها أن يقتصر على المتخصصين أى أن دائرة مستخدميها ضيقة ومحدودة، بخلاف ألفاظ الحضارة التى يستخدمها جميع أبناء اللغة، وما أشبهنا فى ذلك بأصحاب الصنعة الذين يستخدمون الرطانة الخاصة Jargon والتى لا يملك المترجم إلا الانصياع لها، وقد تعرضت لذلك الموضوع فى **فن الترجمة** (لونجمان ـ ١٩٩٢) وأنا أدعو من يريد الاستزادة إلى النظر فى ذلك الكتاب. وقد أحجمت إحجاماً واضحاً عندما عرضت لأنواع التكرار البلاغى فى النص الشعرى الدرامى فى المقدمة التى كتبتها لترجمة مسرحية **حلم ليلة صيف** (الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٩٢) مكتفياً بشرح كل منها وداعياً الزملاء من النقاد والأدباء والمترجمين إلى اقتراح ما يرونه من ترجمات، وغنى عن البيان أن تلك المصطلحات التى تشير إلى حيل بلاغية Rhetorical Devices أو إلى تراكيب أو نظم بلاغية Rhetorical Schemes لا تعرفها العربية التراثية بسبب عدم ازدهار الشعر المسرحى (أو المسرح الشعرى) فى تراثنا القديم، ومازال بحاجة إلى الدرس وانتقاء الألفاظ القادرة على نقل معناها بدقة ، فنحن لاخيار لنا إلا استخدام العربية، وأشهد أننى من المنحازين إلى الاشتقاق والنحت والإتيان بالصيغ الصرفية التى تجاهلها القدماء فى ترجماتى (قرار مجمع اللغة العربية بجواز الاشتقاقات فى مادة لم ترد فى المعاجم عند الحاجة) تحاشياً للتعريب (أى نقل اللفظة الأجنبية بصورتها المنطوقة إلى العربية) وأحياناً ما أفضل الشرح على فرض الكلمة الأجنبية، وأحيانا ما ألجأ إلى اللّف والدوران تلافياً لفرض الكلمة الأجنبية على آذان قراء العربية، وكثيراً ماعبت على الزملاء استخدام تعبير الهرمانيوطيقا تعريبا لكلمة Hermeneutics بينما يجدون بين أيديهم مصطلح التأويل أو التخريج (**معجم المصطلحات الأدبية** ـ مجدى وهبة) وقس على ذلك عشرات الكلمات الجديدة التى تغزو العربية المعاصرة دونما داع وكأن لها دلالات جديدة غير مألوفة لدينا ، ولكننى أعترف دائماً أننى أنتمى لمجموعة كبيرة من الباحثين الذين جعلوا همهم أن يقدموا المصطلحات الجديدة، ولقد تعلمت من الترجمة فى المنظمات الدولية وعلى رأسها الأمم المتحدة ضرورة التشاور والتحاور، ومن الجامعة ضرورة التأنى والتيقن والتثبت ، ومن الكتابة فى الأدب والنقد والعمل بالنشر أهمية العلاقة الحية والحيوية بين الكاتب والقارىء، ولذلك فأنا لم أحجم عن اقتراح كلمات عربية للتراكيب البلاغية فى حلم ليلة

صـــيف تكاسـلاً أو تقاعساً ولكنني رأيت أن شرحها أجدى وأنفع، فإذا تقبل القراء هذا الشرح باعتباره كافياً كان بها وإذا لم يكتفوا به وجدوا ضالتهم فى **معجم المصطلحات الأدبيـــة** الذى وضعه مجدى وهبة (١٩٧٤)، حتى لو اختلفوا معه ، وفيما يلى بعض النماذج.

كان القدماء يصنّفون التكرار البلاغى طبقا لأشكال وقوعه فى الجملة، فأيسر الأنواع هو التكرار المباشر Epizeuxis (التكرار التوكيدى ـ وهبة) الذى يقابل التوكيد بالعربية، ففيه يكرر المتحدث الكلمة أى يعيد التلفظ بها مباشرة ودون فاصل توكيدا لما يريد، ونحن فى اللغة الدارجة نفعل ذلك كل يوم، اما اذا فصلت فاصلة (اسم أو فعل أو حرف) بين اللفظين كان للتكرار اسم بلاغى آخر هو Ploce (ليست فى وهبة) ، فإذا وقعت الكلمة فى أول العبارة وفى آخرها أطلق القدماء على ذلك اصطلاحا آخر هو Epanalep-sis (رد العجز على الصدر ـ وهبة) فإذا انتهى البيتان أو شطرا البيت الواحد بنفس الكلمة أسماه القدماء Epistrophe (تكرار النهاية ـ وهبة) فإذا كانت الكلمة الواقعة فى نهاية البيت الأول (أو الشطر الأول من البيت) بداية لبيت أو لشطر جديد كان له اسم آخر هــو Anadiplosis (تماثل البداية والنهاية ـ وهبة) فإذا ابتدأت عدة سطور متعاقبة بنفس الكلمة نشأ تركيب بلاغى جديد يسمى Anaphora (تكرار الصدارة ـ وهبة) فإذا حدث التكرار مع عكس بناء الجملة (أى ترتيب الكلمات فى الشطر أو فى البيت) أصبح أسمه Antimetabole (العكس ـ وهبة) فإذا حدث التكرار للعبارة كلها مع تغيير فى لفظ واحد (فعل أو أسم) أصبح أسمه Parison (ليست فى وهبة) وقد يكون التكرار فى مادة الكلمة أى إيراد صورة صرفية أو نحوية مختلفة لها فيسمى Polyptoton (جناس الاشتقاق ـ وهبة) بل قد يكون التكرار فى طول العبارة فقط (أو فى عدد الكلمات) وهو يعتبر هنا نوعا من أنواع التكرار Isocolon (الترصيع، السجع المتوازى ـ وهبة) فإذا حدث ذلك أثناء الحوار المسرحى واستتبع أن يقتصر كل متحدث على بيت (أو شطر) واحد أصبح اسمه Stichomythia (المعارضة المسرحية ، جدل المماحكة ، التناشد المسرحى ـ وهبة) وهلم جرا .

ولقد تعمدت أن اذكرما اقترحه العبقرى الراحل مجدى وهبة من ترجمات هذه المصطلحات حتى يقارن القارىء الملم بالتراث العربى بين الشرح الذى أوردته والمصطلح المقابل الذى أتى به وهبة، وأظن ظنا أن المقارنة تؤكد صواب مادعوت إليه من الحذر

والتـردد ونحـن نخطو فى هذا الدرب العسـيـر، فنحن نسـال ولابد أن نسـأل: لماذا نأتى بمصطلح عربى جديد؟ والإجابة اليسـيرة هى أننا نفـعل ذلك للدلالة على معنى محـدد جديد! أى أن جدة المعنى هى التى تستلزم جدة المصطلح! فإذا كان المعنى قديماً لم يكن للمصطلح الجديد فائدة وكان اللفظ القديم الذى يدل على ذلك المعنى كافياً!

ولكن : ما حدود هذه المعانى الجديدة؟ وهل تتوقف جدة هذه المعانى النقدية على جدة الأعمال الأدبية؟ الواقع يقول بغير ذلك، فالدارس لأدب القدماء سيجد نموذجاً لما اسميته فى هذا الكتاب بالتورية الساخرة Irony (السخرية ـ وهبة) فى إنتاج الشعراء والمسرحيين والروائيين منذ نشأة الأدب اليونانى وعلى امتداد عصور الأدب الرومانى أى لما يزيد على ألف سنة قبل ظهور الأدب العربى فى القرن الخامس الميلادى تقريباً (استناداً إلى اقدم النصوص الجاهلية التى حفظها لنا التاريخ) وسوف يجد نماذج لمعظم الحيل البلاغية المحددة التى مافتئت تتكشف لنا يوما بعد يوم ، سواء كان أصحابها يطلقون عليها نفس الأسماء التى نطلقها عليها اليوم أم لا ، فى الآداب الشرقية (الهندية والصينية والفارسية) والغربية (الأوروبية بصفة خاصة) وآداب الشرق الأوسط (فى اللغات السامية مثلا) بل وفى الآداب الشفاهية (غير المكتوبة) لبعض شعوب آسيا وأفريقيا والشعوب الأصلية للأمريكتين واستراليا! بل لقد قدم أحد كبار المتخصصين فى الآداب الآسيوية نماذج من الشعر اليابانى القديم (مترجمة إلى الإنجليزية) تتضمن حيلا بلاغية لم يكن يتصور أحد وجودها فى لغة تكتب بالصور المحورة Ideograms (التحوير بمعنى التحويل صحيح من باب الإبدال وليس من باب المجاز كما يقول شوقى ضيف) وأقام أوجه شبه غريبة وغير متوقعة بينها وبين آداب المصريين القدماء ، وخصوصا فيما يتعلق بالسمات الأساسية للتراكيب البلاغية والتقابل والجناس والتكرار) دون أن يثبت تأثر أدب شعب بأدب شعب آخر!

ولست أريد أن أشير إلى ما أطلقت عليه التورية الساخرة Irony وما يسميه غيرى بالمفارقة أو بالسخرية وحسب، دون أن اغتنم الفرصة لالقاء الضوء على صعوبة من نوع آخر، وهى التداخل فيما بين التراكيب أو الحيل أو الأساليب البلاغية . ولنحاول إذن أن نصف هذا المذهب البلاغى مادمنا لم نتفق على تسمية عربية له، ولتكن محاولة الوصف نفسها بمثابة منهج المعالجة الذى أتصوره ملائما لوضع المصطلحات .

٢ـ المنهج

الخطوة الأولى هى نشدان الأصل الاشتقاقى وجذور المعنى القديم ، فمن شأن ذلك أن يرسى الأساس اللازم لبناء الحجة ، وهو يوحى بما أصبح يسمى بالتأصيل أى البحث عن الأصول والجذور، قبل متابعة الفروع وفحص الزهور والثمرات! وبعد هذه الخطوة تأتى خطوات متابعة تطور المعنى ابتغاء العثور على المعنى الأخير الذى وصلت إليه الكلمة، وهو فى الواقع عدة معان لا معنى واحد، من واقع استقراء الأدب المكتوب واستخدام النقاد للكلمة فى دراساتهم.

وتقودنا الخطوة الأولى إلى أصل الكلمة اليونانى ، فهى موجودة فى جمهورية أفلاطون التى كتبت فى القرن الرابع قبل الميلاد وتحمل معنى يمكن وصفه عموماً بأنه أسلوب التظاهر الذكى البارع ! وفى محاورات أفلاطون يتقمص سقراط دور المتظاهر (Eiron) بالجهل والسذاجة بل وبالغباء حتى يقيم الحجة على محاوره ويقنعه بوجهة نظره أو كما يقول أفلاطون «حتى يجعله يرى الحقيقة» . وفى هذه المحاورات، كما تقول لنا مراجع الأدب اليونانى كان الأسلوب السقراطى يقوم على «التظاهر»، و «التغابى» وُصولاً إلى الحقيقة، ومن هنا نشأ الارتباط بين التناقض بين الظاهر والواقع، أو بين البادى والخفىّ، فى المعانى الأولى لهذا المصطلح، ومن خلال التناقض بين ما نرى ومالا نرى أو من خلال «تورية» المقصد الحقيقى لكلام سقراط خلف قناع الألفاظ الظاهر ينشأ عنصر «التورية» فى المصطلح.

ولكن التورية السقراطية لون واحد وحسب من ألوان التورية الساخرة، فنحن نجد فى الأدب اليونانى نماذج أخرى تضفى على الكلمة معانى أخرى لا تقل أهمية عنها، فإن

ديموثين Demosthenes يعرف المخاتل (Eiron) بأنه الشخص أو المواطن الذى يتهرب من مسؤولياته بادعاء المرض، ويقول ثيوفراست Theophrastus إن «الأيرون» هو المراوغ فى استخدام الألفاظ، البارع فى التلاعب بها، الذى لا يلتزم بموقف بل ولا يعلن أن له موقفاً ما! وباختصار كان ثيوفراست يطلق هذا الاسم على «الماكر» الخبيث الذى يعتبر الصراحة عدوه اللدود . ومن ثم كان استخدام هذه الشخصية فى الكوميديا اليونانية نموذجا لقوة المكر والدهاء ، وما المكر الا «تورية» الواقع والتظاهر بغيره، فكان «الأيرون» فى العادة شخصاً ضعيفاً يستطيع بسعة حيلته أن يتغلب على المتفاخر القوى المتباهى بقوته العضلية وثرائه وحسبه ونسبه!

وعلى امتداد عصور الأدب اليونانى ظل معنى «التورية» كامناً فى الكلمة حتى أفصح عنه نقاد الأدب الرومانى، كما يذكر كادون Cuddon فى معجم ألفاظه الأدبية (١٩٧٧)، وكما أكد ذلك ميوك من قبل فى مقاله الرائع عن هذا المصطلح (١٩٧٠) فأصبح لفظ «إيرونيا» (Ironia) دليلا على وجود مستويين للمعنى : مستوى المعنى الظاهر للألفاظ ، ومستوى المعنى المقصود ، وأصبح بذلك، خصوصاً عند شيشيرون وكوينتيليان حيلة بلاغية أو أسلوبا بلاغياً يتوارى فيه المقصد، إن لم يتناقض تناقضاً كاملاً مع ظاهر معنى الكلمة، أى أن عنصر «التورية» استمر قائماً فى المصطلح.

وعندما دخل ذلك المصطلح إلى اللغة الإنجليزية كان المعنى الرومانى هو الغالب عليه، وكان يتجلى فى مظهرين غلابين من مظاهر البلاغة الإنجليزية هما «المبالغة» و «المخافضة» (التقليل البلاغى - وهبة) Overstatement and understatement وتضرب جذور أصولهما الكلاسيكية فى المصطلحين Hyperbole and litotes على الترتيب ، فكان الكتاب ينزعون إلى المبالغة المتعمدة والواضحة حتى تكون النتيجة عكسية ، وكذلك إلى المخافضة (Meioses) وخصوصا المخافضة المنفية Litotes (الإثبات بالنفى — وهبة) وقد شرحتهما بالتفصيل عندما تعرضت لقضية ترجمة النغمة (Tone) فى مقدمتى لترجمة **روميو وجوليت** (الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٣) ومن ثم أصبحت هذه «التورية» نمطاً بلاغيا يتسم به أسلوب معين من أساليب التعبير، ولما كان عادة ما يدفع إلى الابتسام ويرتبط بالكوميديا فى الأدب القديم فقد تسلل إليه معنى «السخرية».

وشاع فى القرن الثامن عشر فى إنجلترا استخدام هذا اللون من الأسلوب الساخر فى كتابات أبناء العصر الأوغسطى أى أرباب الكلاسيكية الجديدة، والتى بدأت فى الواقع فى النصف الأخير من القرن السابع عشر على أيدى جون درايدن الإنجليزى وبييركورنى الفرنسى، وان كنت لم أعثر على نماذج استخدام درايدن لهذا المصطلح ويقال إنه استخدمه مرة واحدة (انظر درايدن والشعر المسرحى - مجدى وهبة ومحمد عنانى - ١٩٦٣ ، ١٩٨٢ ، ١٩٩٤) ولكن كتابات درايدن النثرية والشعرية والدرامية تشهد بولوعه بهذا اللون من التعبير ، وكذلك روايات جوناثان سويفت (مؤلف رحلات جاليفر) وأشعاره ، وأشعار الكسندر بوب وروايات هنرى فيلدنج والكتابات النقدية للدكتور صمويل جونسون. بل لا أغالى إذا قلت إن الأسلوب المميز للغة المستخدمة فى أوساط المحافظين فى إنجلترا تمتد جذورها إلى هذه الفترة، وما يسمى بأسلوب تفكه أكسفورد Oxonian humour (نسبة إلى جامعة أكسفورد) يتوسل أساسا بهذين الأسلوبين : المبالغة والمخافضة (والأخيرة تسمى أحيانا Meioses كما سبق أن ذكرت) فالإنجليزى «المحترم» لا يحب الضحك المجلجل والقهقهة ولكنه يفضل الابتسام عندما يسمع من يستعمل أسلوب المبالغة أو المخافضة، وأذكر أننى عند رحيلى من بريطانيا منذ عشرين عاما، بعد أن قضيت فيها عشر سنوات كاملة، استعنت ببعض اصدقائى فى إعداد صناديق المتاع وكان بينها ٥٨ صندوقاً مليئاً بالكتب فقال أحدهم : «ألم تترك لنا بعض الكتب فى إنجلترا ؟» وقال الآخر «يبدو أنك لا تكره الكتب!» - ولم يكد يبدو على شفاههما إلا «شبح» ابتسامة كما يقولون!

ويبدو أن الإنجليز لم يشغلوا أنفسهم بمحاولة تعريف هذا المصطلح إلا منذ عهد قريب (النصف الأخير من القرن التاسع عشر) أما السابقون فكانوا من الألمان الذين استمدوا مادة بحثهم - وهذه من المفارقات - من الأدب الإنجليزى نفسه! إذ قدم الأخوان أوغسط فيلهلم شليجل وفريدريش شليجل وغيرهما تفسيرات لمصطلح التورية الساخرة باعتبارها لوناً من ألوان الأساليب الأدبية التى لا تقتصر على الكوميديا بل تضرب بجذورها فى جميع أنماط التعبير الأدبى، وكان تعريف كارل سولجر Solger وفريدريش شليجل Schlegel يقترب بها من المفارقة Paradox وهو معنى قائم ولاشك إذا وسعنا نطاق المصطلح ليشمل العمل الفنى كله ، رواية كان أم مسرحية، وبحيث لا يقتصر على طرائق التعبير اللغوى . وهنا نقترب فى المنهج الذى أشرنا إليه من فرع أساسى من فروع

تلك الشجرة الضخمة ، وهو فرع التناقض بين المقصد والنتيجة أو مفارقة الحدث أو ما نسميه في حياتنا العامة بسخرية القدر Irony of fate فالدراسة التي كتبها فريدريش شليجل عن شكسبير تؤكد ذلك المعنى : انظر إلى «جبال» الكلمات الرنانة الطنانة التي تهز أرجاء هذه المسرحية أو تلك، ولا تؤدي في النهاية لنصر أو هزيمة! انظر إلى قصة الغرام في طرويلوس وكريسيدا وكيف يقدم الوالد بانداروس ابنته إلى الطروادي في خضم القتال، فإذا انجلى غبار المعركة انقشع ضباب الغرام وذاب الحب مثل أنداء الفجر الرطيب! وانظر كما يقول شليجل إلى المفارقة التراجيدية Tragic irony (التي يسميها «أيروني» irony أيضا) في الملك لير حيث يرفض الملك العجوز حب ابنته التي تحبه حقا ويقبل نفاق ابنتيه فتكون على أيديهما نهايته المفجعة! وقس على ذلك سخرية القدر في أوديب وفي شخصية الشيطان في مسرحية الدكتور فاوستوس للشاعر كريستوفر مارلو الذي كان معاصراً لشكسبير، فهذا الشيطان، كما تصوره المسرحية، محكوم عليه باللعنة الأبدية والهلاك الأبدي، ومحكوم عليه كذلك بالهزيمة ونحن ـ المتفرجين ـ نعلم ذلك، ولكنه يقف شامخاً رافع الراس كأنه بطل أسطوري ، تماما مثلما يفعل ياجو في مسرحية عطيل ، فالعلاقة الجدلية بين ياجو وعطيل تقترب من القدرية الأليمة، ونحن نعرف مالا يعرفه عطيل ، اذ يسر إلينا ياجو بخبيئة نفسه ويبثنا لواعج ذاته، فنعرف مالا يمكن أن يحيط به البطل الضحية إلا في لحظة النهاية ـ لحظة الموت التي ينتحر فيها أمامنا !

ومن هنا ينشأ «الوصف» الحديث لهذا المصطلح الذي يستعصي على التعريف اذ أنه يتضمن عنصرين أساسيين (وهو ما دفعني إلى استخدام كلمتين في «وصفه») هما التورية والسخرية . أما الأول فيتصل باستخدامه في الأعمال الأدبية، أي وجود المعنى المواري دائما، وفي كل حالة ، سواء كان المعنى قريبا ، أم كان يتعلق بالشخصية الدرامية أو الروائية أو الشعرية ، وسواء كان لفظيا Verbal أم موقفيا Situational وأما العنصر الثاني فهو نتيجة لتلك التورية ، فالسخرية هي في الحقيقة نتيجة من نتائج إخفاء الحقيقة والإيحاء بنقيض الواقع ، ومنشؤها فلسفي وربما كان يرجع إلى كيركجارد فيلسوف الوجودية الأشهر الذي كتب في عام ١٨٤١ تعريفه الرائع للمصطلح في دراسة عنوانها مفهوم التورية الساخرة، وإن كنت أعتقد أنه استقاه من دراسة سولجار الألمانية عن التورية الساخرة باعتبارها التورية الساخرة للعالم، أو للكون، أو فلسفة التورية الساخرة. فإلى سولجار (وفريدريش شليجل) يرجع الفضل فيما نسميه بالنغمة الحديثة Modernist

tone (أو المودرنية) وهى التى يكون المؤلف فيها على وعى بمدى جديته ومدى هزله ، ولو أن شليجل المذكور يطلق عليها اسما مضللا هو التورية الساخرة الرومانسية (Romantic Irony).

وتبرز هنا حاشية لا بأس من إيرادها فى المتن وهى أن شليجل يسبق المحدثين جميعا الذين اضطروا إلى ابتداع صيغة جديدة لألوان الفنون القائمة على ما كان يعنيه من الوعى بالنغمة، وهم يستخدمون فى الاشارة إليها تعبيرات تبدأ بسابقة يونانية هى - Meta والتى اصبحت تتضمن الميتامسرح Metatheatre (وأنا أعربها محاكاة لتعبير الميتافيزيقا Metaphysics) ومعناه كتابة المسرح الذى لا يستند إلى الوهم الكامل بأن الشخوص والأحداث حقيقية، مهما بلغت براعة الكاتب فى الايحاء بذلك، وبعد ذلك جاء تعبير الميتارواية Metanovel والميتاشعرMetapoetry والميتانقد Metacriticism وكل منها يقتضى (أو يعنى) ابتعاد الكاتب عن الانغماس فى مادته بحيث يستطيع أن يرى أى عمل فى أى مجال من هذه المجالات من وجهة النظر الشاملة التى تحقق له الوعى بأنه كاتب، وبأن هذه كتابة مؤلفة (أى مبتدعة و خيالية وغير حقيقية) وبأنها - بتعبير المسرح الحديث - «لعبة» لا يمكن أخذها مأخذ الجد.

وروح الهزل التى تكسر الأنشطة الأدبية الجادة هى ابنة هذا العصر وإن كنا سوف نجدها فى أعمال الأقدمين الذين اتخذوا الكتابة الإبداعية سبيلا لتجسيد فلسفة «ساخرة» من العالم، بل وساخرة من مسرحية الوجود والعدم، وهى النظرة التى أجاد التعبير عنها توماس مان الروائى الألمانى الأشهر فى كتابه «الفن الروائى (Die kunst des romans) الذى صدر عشية اندلاع الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩) فكان إيذانا حقيقيا باتحاد التورية والسخرية فى التورية الساخرة.

فإذا شئنا تلخيصاً لهذه الشروح والأوصاف قلنا إن معظم أشكال التورية الساخرة تتضمن الإدراك أو الوعى بالتفاوت أو التفارق بين الكلمات ومعناها، أو بين الأفعال وما تفضى إليه، أو بين الظاهر والباطن. وفى كل حالة من حالات ذلك التفاوت نرى عنصراً من عناصر السخف أو العبث (بمعنى العبط Absurd - وشوقى ضيف يقول إن هذه الكلمة فصيحة ! انظر **تيسيرات لغوية** - القاهرة - ١٩٩٠) وعنصرا آخر هو المفارقة.

ومتابعة منا لثمار الشجرة (استمرارا للصورة الاستعارية للمنهج) نرى أن التورية الساخرة تثمر الوانا من الهزل والسخرية، بحيث تنهض بوظائف الزجر والتطهير

والتشذيب وتدمير غرور الإنسان الذى يزعم العلم بكل شىء والذى هو أكثر شىء جدلا. فالتورية الساخرة من الوسائل التى يلجأ إليها الكاتب ليبث فى كتابته الإحساس بتعدد وجوه الحقيقة، فإذا رأى الإنسان شيئا لم يكن معنى ذلك أنه «رأى» كل شىء اذ لا مفر من وجود ما يتوارى عنه، سواء كانت المواراة مقصودة أم غير مقصودة، أى سواء كانت التورية من صنع الكاتب أم مفروضة عليه.

وينتهى بنا منهجنا إلى النظر فى حال التورية الساخرة الآن، فلقد رأيت من خلال قراءاتى فى الآداب الأوروبية والعربية على مدى نيف وأربعين عاما - أى منذ دخلت الجامعة وشرعت فى الدراسة المنتظمة للنصوص الأدبية القديمة والحديثة - أن التورية الساخرة قد أصبحت سمة مميزة لهذا العصر، وأننا نستطيع، خلافا لما يقوله كادون فى معجمه المشار إليه، واستدراكا لما فات ميوك فى كتيبه الجميل، أن نرصد «روح العصر» فى ألوان الأدب الحديث التى تتوسل بالتوريات بشتى أنواعها، فالأصل فى التورية كما ذكرت [وهو أصل قائم حتى فى المصطلح العربى القديم نفسه، الذى قد يكون لفظيا محضاً فيقابل الكلمة الأجنبية Paronomasia وقد يتضمن الجناس، وقد يكون ذا معنى أوسع PUN] هو تعدد أوجه الحقيقة، وتفاوت النظرة إليها، وتضارب الزوايا التى يمكن أن تشترك فى رسم صور الواقع، بحيث يتولد التوتر (Tension) فى كل عمل أدبى جدير بلفظ الحداثة، أو المودرنية، أى الانتماء إلى التعقيد الذى هو أخص خصائص هذا العصر والتوتر مصطلح أدبى معناه وجود أقطاب فعالة داخل العمل الأدبى الحى، فهى دائبة الحركة والتأثير، ومن خلال تشادها وتجاذبها يبرز لنا كيان أقرب ما يكون إلى التركيب الديناميكى ، ونادرا ما يكتشفه القارئ للوهلة الأولى، بل هو لا يبرز إلا بإعادة النظر وإمعانه المرة بعد المرة. وعندما ركزت اهتمامى على الشعر الإنجليزى الحديث وجدت أن التوتر النابع من التورية الساخرة هو صفته المميزة ، ومن ثم خصصت دراسة مستقلة عنه كتبتها بالإنجليزية وعنوانها Varieties of Irony, 1986 رصدت فيها خمسة أنواع للتورية الساخرة فى الشعر الإنجليزى الحديث، أولها ما يعتمد على المفارقة بالمعنى المألوف Paradox وهو الذى اجتهد أرباب مدرسة النقد الحديث فى إيضاحه وتفصيل القول فيه، وضربت لها مثلاً من قصيدة لشاعرة معاصرة متوفاة هى سيلفيا بلاث ، وعنوانها «سفينة الشتاء» ، تعتمد فيهاعلى التناقض بين مظاهر الحياة فى السفينة وجمودها الحقيقى بحيث تتحول كل دلالات الحياة إلى دلالات موت، وبحيث تنبع المفارقة من **التورية العامة**

فى الصور الشعرية المستخدمة التى توحى ببعض المعانى من التراث كى تنفيها عن الحاضر، وبحيث تصبح دلالات الكلمات مستمدة من قوة إيحائها بنقيض معناها! وهذا اللون من التورية يولّد إحساساً أقرب إلى الدهشة الشعرية Poetic Wonder وهـــو مصطلح آخر من المصطلحات التى روجها أصحاب النقد الحديث بعد أن اكتشفوا شيوعه فى الشعر الرومانسى الإنجليزى بل واستناد المفارقة لديهم إليه، ومن ثم فالتورية هنا تورية داهشة لا تورية ساخرة ، ولمسة السخرية تشف حتى ما تكاد تبين!

والنوع الثانى من التورية الساخرة يتولد من تصارع نغمتين فى نفس القصيدة، والنغمة Toneمصطلح نقدى حديث نشأ فى رحم النقد الحديث أيضا، على يدى جون كرو رانسوم لكنه لم يشب عن الطوق حتى السبعينات من هذا القرن، حين دعت الحاجة الأدبية إلى الاستعانة به فى تفسير بعض الأعمال الحديثة والقديمة ـ (أنظر مقدمتى لترجمة روميو وجوليت ١٩٩٣) ، وتصارع النغمتين الذى أشير إليه فى قصيدة طويلة لشاعر حديث اسمه جون وين J.Wain وعنوانها «زيارة شاعر هرم» يولد إحساساً بالتردد بين الموقف المعلن والموقف الخبىء (ومن ثم التورية) فالموقف المعلن يتمثل فى الصدام بين الأنا (الذى يمثله الشاعر الشاب) وبين الآخر (المتمثل فى الشاعر العجوز) (وهذان مصطلحان جديدان فى العربية، وسوف يلاحظ القارىء أننى استخدم تعبير «الغير» فى دراساتى عن الكوميديا التى نشرت أول الأمر عام ١٩٨٠ بدلاً من الآخر The Other بل وأشتق مصدراً صناعياً من هذا الاسم وهو «الغيرية» Otherness وأقول إن الاحساس بالكوميديا يعتمد على إدراك «غيرية الغير» ولكن شيوع التعبير الجديد يجبرنى على الخضوع له ـ فهكذا شأن المصطلح!) أى الصدام بين الشاعر الشاب الذى يكتب القصيدة ويصر فيها على استخدام ضمير المتكلم وبين الآخر الذى يمثله ضمير الغائب الذى يشير فى الظاهر إلى الشاعر الهرم ، بينما يتمثل الموقف الخبىء المواري فى التشابه إلى درجة التطابق بين ضميرى المتكلم والغائب! وهنا أيضاً نجد أن نتيجة التورية ليست السخرية بل الاكتشاف ـ فرحة الاكتشاف الذى يمثل الأوج أو الذروة التى يبينها التصارع بين نغمة الجد ونغمة الهزل .

ويعتمد النوع الثالث على توليد الصراع الداخلى بين الصور الشعرية وما يسمى بالصور الضد Anti- images (أو الصور المضادة) أى الصور التى تنزع صفة الجدية عن معظم الصور «الجادة» التى يسوقها الشاعر، وهى تفعل ذلك بأن تقدم وجهة النظر

الأخرى مما يكشف لنا عما كان «متواريا» منذ البداية، بمعنى إلقاء الضوء على «احتمالات» المشاعر بدلاً من «حقائق» المشاعر التى تجسدها الصور الأولى وخصوصاً الصورة الأساسية فى قصيدة «شارع طولبوت» لشاعر معاصر آخر هو توم جَنْ Thom Gunn(الواردة فى ديوانه رحلات الهناء ١٩٨٢) وهذا النوع الذى يوحى بالسخرية فى «الصور الضد» يتضمن دائماً ما يوفر للميزان اعتدال الكفتين فى الصور الجادة، وهو يشترك مع النوع الرابع الذى يمثله ادوين مورجان Edwin Morgan فى توسله، ولو إلى حد محدود، بالرمزية.

والرمزية من العوامل التى ساعدت على نشأة حركة المودرنية (أو الحداثة) بصفة عامة، وإن كانت قائمة فى الأدب منذ اقدم عصوره، فهى تستخدم اليوم لتغيير دفة النغمة وتوليد المفارقة التى تمنحنا الوعى بما يتوارى خلف الظواهر، ومن ثم تساهم فى النوع الرابع من التورية الساخرة الذى يعتمد اعتماداً شبه كامل على الرمزية .

أما النوع الخامس فهو النوع الذى يحمل أكبر قسط من السخرية فى هذا اللون من الأنظمة (أو التراكيب) البلاغية الحديثة Rhetorical Schemes فهو تورية ساخرة لأنها تتصل بنظرة الشاعر المعاصر إلى الوجود نفسه (وقد سقت فى الكتاب نماذج من شعر فيليب لاركن Philip Larkin) من خلال تحليل كل ما يمس حياة الإنسان فى مجتمعه المباشر وأوضاع الدنيا الواسعة من حوله، فهى نظرة ساخرة بمعنى أنها لا تعترف بجدية أو أهمية شىء بل تسخر من كل شىء بالمعنى العربى الشائع ،أنظر قوله جل شأنه: (كلما مر عليه ملأ من قومه سخروا منه، قال إن تسخروا منا فإنا نسخر منكم كما تسخرون» ـ هود ٣٨) وفيها استهزاء واستخفاف وضحك، فهى تقوم على رفض الحياة باعتبارها ملهاة سخيفة Absurd، أى أن فيها عنصرا مما اصطلح على تسميته بالفلسفة الكلبية Cynicism وأصل هذه التسميه يعود إلى الضحك الذى يدل على رفض فكرة الخير فى الإنسان، والذى اتخذ فى مبدئه رمزاً هو تقلص عضلات الوجه فى هذه الصورة من صور الضحك بحيث أصبح شبيها بالكلب الذى يكشر عن أنيابه (Cynic- Spasm) ، ومن ثم تطورت الكلمة من اليونانية التى كانت تعنى الكلب Kuvo's [كونوس] فتحولت الواو ياء فى اللاتينية وأصبحت Cynicus ، ومن ثم أطلقت على فلسفة أنتيثين [Antisthenes] أحد تلاميذ سقراط الذى أعلن احتقاره لحياة الرفاهية والثراء والاستمتاع بالملاذ، وإن ارتبطت هذه المدرسة فى الحقيقة باسم ديوجين Diogenes الذى تطرف فى تطبيق مبادئها .

اما المعنى الحديث للكلمة فقد ابتعد أيما ابتعاد عن ذلك فأصبح يدل على الاستهزاء بقيم الحياة وقواعدها الخلقية ومثلها العليا، يأساً وإحباطاً، بسبب استبعاد فكرة الروح والايمان بالغيب ومن ثم فكرة الحياة الأبدية التى تؤكدها الأديان، مما يجعل كل شىء «عبثاً» ـ و «لهواً ولعباً»، و«سدى» [ومعانى هذه الكلمات الأربعة بالتحديد هى التى يتعرض لها القرآن العظيم : «أفحسبتم انما خلقناكم عبثاً » ـ المؤمنون ١١٥، «وما هذه الحياة الدنيا إلا لهو ولعب» العنكبوت ٦٤، ، «أيحسب الإنسان أن يترك سدى» القيامة ٣٦] اى ان هذا اللون من السخرية يفترض أيضاً رفض الدين، وفيه نظرة تشاؤم وألم، وينبغى الا ننسى أن السخرية والاستهزاء هنا مترادفتان «فحاق بالذين سخروا منهم ما كانوا به يستهزئون ـ الأنعام ١٠، والأنبياء٤١».

السخرية هنا إذن من المعانى الأصلية فى هذا اللون من التورية الساخرة، لأن الشاعر الحديث الذى يتناولها يمثل أو يجسد (وأنا أفضل أحد هذين الفعلين على الفعل البديل الذى شاع شيوع الأمراض المعدية وهو فعل «يعكس» ترجمة للفظة reflect) فى الواقع موقفاً متأصلاً فى نظرة المحدثين الأوروبيين خصوصاً فى انجلترا وفرنسا وبلاد الشمال للحياة الإنسانية. فالسخرية هنا تلون كل ما يقول لأنه يختار نغمة ساخرة تقدم كل شىء فى إطار استهزائه بالحياة، وأوضح دليل على ذلك شعر الشاعر الإنجليزى المعاصر فيليب لاركن فهو يجنح فى أعماق النص حتى حين تبدو على شعره نغمات الجد إلى الإيحاء بنغمة الهزل مما يجعله «يوارى» السخرية، ويخرج شعراً يعتمد على ما أسميته التورية الساخرة .

٣ـ الخطاب

وأعـود الآن بعـد هذا الاسـتطراد الذى كـان لابد منه والذى حـتمّ علىّ التطرق إلى مـعـانى بعض المصطلحات التى ألفناها و عدت إليـهـا المرة تلو المرة فى كـتـاباتى النقـدية [وهى ـ من باب التذكير ـ ما تزال غير مستقرة بالعربية] أعود إلى «الخطاب» . أما المنشأ «الشـرعى» لكلمـة Discourse فى الكتابات النقدية الإنجليزية فـهو استـخدامـها فى علوم اللغـة (اللسـانيـات أو الألسنة) فى إطار الرد على نظرية نعـوم تشـومـسكى Noam Chomsky ، عالم اللغة الأمريكى الذى أحدث تأثيراً مدوياً فى الدراسات اللغوية الحديثة بما أتى به من افتراض أن الجملة هى وحدة التفكير، وأن النحو أو الإحساس ببناء الجملة موهبة فطرية تولد مع الإنسان ولا يكتسبها من الدرس والتلقين. فلقد برزت فى الدراسات اللغوية، منذ أن كتبت عن هذا الموضوع فى مجلة **الجديد** القاهرية عام ١٩٧٢ دراستى عن تشومسكى، نظريات لا تكاد تتفق على شىء، بل وتكاد تمثل كل منها مدرسـة فى التفكير قائمة برأسها، ثم تبلور الاتجاه فى السبعينيات استنادا إلى كتابات كاتب مخضرم ـ أى شهد العصرين : عصر تشومسكى وما بعد تشومسكى ـ بل وأصدر أول كتاب له فى هذا الصدد فى السبعينات (وهو هاليداى) ، واسم الكتاب **التماسك فى اللغة الإنجليزية**، الذى كتبه بالاشتراك مع رقية حسن (زوجته) فى عام ١٩٧٦) . وفحوى هذا الاتجاه أن اللغة قد تتكون فى الواقع من جمل نحوية أى جمل سليمة البناء، ولكن عملية التواصل التى تهدف إليها اللغة لا تتحقق إلا بالتماسك فيما بين هذه الوحدات، وبين السياقات التى تقع فيها هذه الوحدات ـ ومن ثم أصبح **السيـاق اللغوى** هو المعنى الأول لكلمـة «الخطاب» .

وقبل الانتقال إلى تطوير هاليداى نفسه لهذه الفكرة فى كتابه الأشهر اللغة باعتبارها علامات اجتماعية (Language As Social Semiotic) الذى أصدره فى عام ١٩٧٨، يجدر بنا أن نرصد تطور فكرة «الخطاب» استناداً إلى احد المباحث الفلسفية البالغة الأهمية فى مجال اللغة، وهو اعتبار أن الكلام فعل لا قول! والفكرة التى تبدو غامضة فى الظاهر ، شأنها شأن شتى أفكار الفلسفة الحديثة، بسيطة فى الواقع فهى تعنى أن اللغة ليست كما كان يقول فلاسفة المنطقية الوضعية (أو الوضعية المنطقية Logical Positi-vism) مجرد أقوال تصف الواقع ويمكن إثبات صدقها أو كذبها (مما نسميه فى العربية بالأسلوب الخبرى) ولكنها أيضاً تعبير عن النوايا فيما يتعلق بشخص ما أو بحالة ما، أى تعبير عن موقف أو عن اعتزام، ولذلك فإن فهمها الفهم الصحيح يقتضى إدراك القوة الكامنة فيها، فقد يكون التعبير «إنشائياً» بمعنى عدم إحالته إلى واقع قائم كأن يكون إعراباً عن رجاء، أو دعاء، أو أمر، أو وعد، أو سؤال، وما إلى ذلك مما رصده أوستن (Austin) أول الأمر ثم طوره سيرل (Searle) فى كتاب أصبح من أمهات الكتب فى هذا الباب وهو كتاب فعل الكلام (١٩٦٩) (Speech Acts) ـ ويطلق أوستن وسيرل على هذا الأسلوب الانشائى المعروف فى التراث العربى تعبير الأفعال الانشائية Illocutionary Acts ومن ثم أدخل هذا التمييز بين «الخبر» و «الانشاء» إلى مجال المباحث اللغوية الحديثة كأنه اكتشاف لم يسبق إليه أحد وأصبح تعريف «الخطاب» يتضمن الأسلوبين معاً ما دامت اللغة وسيلة تواصل وتوصيل.

وإلى جانب عنصرى «رصد السياق» و «الأسلوب الانشائى» فى عملية التواصل اللغوى، أضيفت عدة اعتبارات ليست جديدة كل الجدة تتمثل فى رصد العوامل الاجتماعية الكثيرة التى تتدخل فى تشكيل اللغة وبناء النحو وتفضيل أبنية نحوية معينة على سواها، فمنها ما يسمى بمبحث «العرقية» اللغوية Linguistic Ethnograpy وهو مصطلح مخيف فى مظهره بسيط فى جوهره، فهو يعنى أن استخدام اللغة يساهم فى تحديد المكانة الاجتماعية للشخص وإبراز اختلاف الأشخاص بعضهم عن بعض وكذلك اختلاف الطبقات الاجتماعية فيما بينها، ومن ثم انتهى دارسو هذا المجال إلى القول بأن اللغة ليست مجرد وسيلة من وسائل التعبير بل هى «قوة اجتماعية» لابد من أخذها فى اعتبارنا عند تحليل كلام الناس فى مواقعهم المختلفة (ما أسماه الدكتور بيرن بالألعاب اللغوية» فى كتابه Games People Play الصادر عام١٩٦٤) وما أظن أحداً من المشتغلين

بالعلوم الإنسانية باللغة العربية سوف يشق عليه إدراك صحة ذلك، ونحن نواجه هذه المستويات المتعددة من اللغة العربية فى شتى شرائح مجتمعاتنا العربية فى كل مكان، وإن كنت أوصى القارىء بالرجوع إلى أحد الكتب الأولى فى هذا الحقل وهو كتاب Directions In Sociolinguistics الذى أصدره J.J. Gumperz بالاشتراك مع D. Hymes فى عام ١٩٧٢.

ويرتبط بهذه الدراسات الاجتماعية للغة الاتجاه إلى دراسة ما يسمى «بالوظائف النحوية» للغة أى دراسة الوظيفة التى يقوم بها البناء النحوى المحدد فى السياقات الاجتماعية المتباينة وفى تلبية الحاجات الشخصية وأهم من ذلك كله فى الإيحاء بفكرة أو أفكار معينة، وهو ما يرتبط ارتباطاً وثيقا بما أصبح يسمى بالنظم العقائدية Ideological Systems أى مجموعة الأفكار التى توحى بها استخدامات اللغة بصورة نحوية معينة، فالنحو ليس نظاماً ثابتاً صارماً يفرض أبنية لغوية غير قابلة للتغيير ولكنه يصف الأبنية المختلفة المتاحة لكل من يستخدم اللغة، ولذلك فإن استخدام بناء دون بناء يوحى بعقيدة معينة أو يفرض ـ من طرف خفى ـ عقيدة معينة، وهذا فى رأيى أهم مبحث أتت به الدراسات اللغوية الحديثة وأهم معنى أضيف إلى كلمة «الخطاب» ، ويسمونه **علم اللغويات الوظيفية** (Functional Linguistics) وسوف أضرب له أمثلة من العربية لتقريب معناه إلى القارىء. فنحن مثلاً نألف ولوع السياسيين باستخدام الجمل الإسمية وتجهيل الفاعل حتى فى المبنى للمعلوم، والهدف من ذلك عادة هو الإيحاء بأفكار معينة، صادقة كانت أم كاذبة، فأنت تقرأ فى الصحيفة: «ترشيح فلان رئيسا للجمعية الوطنية» ـ وهى جملة اسمية تفيد حدوث شيء ما دون ذكر الفاعل، فربما تكون الجمعية ممثلة فى بعض أعضائها قد رشحته، أو سترشحه وربما تكون الجمعية قد قبلت ترشيحه لنفسه أو ستقبله، وربما يكون الملك أو رئيس الجمهورية هو الذى رشحه، وفى مثل هذه الأحوال يعتمد الكاتب على معرفة القارىء «بالأحوال» إذ غالباً ما يكون القارىء واثقاً أن فلاناً المذكور سوف يرأس الجمعية الوطنية أو هو قد أصبح رئيساً لها دون انتظار انتخابه نتيجة هذا «الترشيح» وتسخير اللغة للإيحاء بفكرة ما ليس جديداً، ولكن المباحث اللغوية الحديثة كشفت عن أنواع متباينة من الأبنية المقترنة بمعان معينة، وهى جديرة بأن نأخذها فى اعتبارنا عند دراسة الأدب.

فالأديب الذى يفضل الأبنية الإسمية على الفعلية، يرتبط بصورة تقليدية بما يسمى بالاتجاه الرومانسى ـ وهذا ما ذهبت إليه جوزفين مايلز فى كتابها «عصور وطرائق تعبير

فى الشعر الانجليزى» Josephine Miles Eras And Modes In English Poetry والذى ذهبت فيه إلى أن الشعراء الرومانسيين فى كل عصر ينزعون إلى الابتعاد عن الأفعال العاملة أى أفعال الحركة، إذ كان أهم ما يثير مشاعرهم هو الوجود نفسه، ومن ثم كان التعبير لديهم يتخذ صور رصد الموجود فى الظاهر والباطن، حتى ما يجيش فى النفوس ويعتمل فى الصدور، بينما كان غيرهم ينزع إلى استخدام الأبنية الفعلية لارتباطهم بالمجتمع وحياة البشر الدائبة الحركة، ومن ثم فإن هذا الجانب من «اللغويات الوظيفية» يلقى ضوءاً على هذه الاتجاهات النحوية ـ أو اتجاهات الأبنية اللغوية فى الشعر، وفى غير ذلك من الأنواع الأدبية بطبيعة الحال. فالكاتب الروائى قد يعمد إلى افتراض أفعال أو فواعل خبيئة أو معروفة أو موحى بها، فإذا تكرر ذلك فى عمله أصبح نمطاً له دلالته ومن المحال تجاهله، وكذلك كاتب المسرح الذى يجعل شخصياته تستخدم أبنية متكررة ذات دلالة خاصة ـ كما هو الحال فى شكسبير (موضوع الدراسة الممتازة التى قامت بها الدكتورة علا حافظ وحصرتها فى مسرحية **يوليوس قيصر** دون غيرها) ويكفى أن ننظر إلى المثال التالى من **هاملت** لنرى كيف يتعمد شيكسبير أن يتجنب جميع الأفعال العاملة مفضلاً عليها أفعال الوجود ـ أى الأفعال المساعدة التى عادة ما لا تظهر فى العربية فى المضارع ـ لإبراز استغراق هاملت (البطل) فى التفكير والتأمل بدلاً من الاتجاه إلى فعل شىء ما :

To be, or not to be - that is the question.
Whether, tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them?- To die- to sleep-
No more, and by a sleep to say we end
The heart- ache, and the thousand natural shocks
That Flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to wished. To die- to sleep-
To sleep! perchance to dream. Ay, there's the rub.

III.i.56-65

وهذه مقطوعة من أشهر المقطوعات وفيما يلى ترجمة حرفية لها :

نكون أم لا نكون ؟ هذا هو السؤال:

أيهما أشرف للعاقل: أن يتحمل

رماح القدر الغاشم وسهامه

أم أن يحمل السلاح فى وجه خضم الأكدار

وبمواجهتها يضع لها حداً .. الموت .. النوم

لا أكثر ! وللقائل بالنوم أن يفترض نهاية

لآلام القلب وألف كارثة من كوارث الطبيعة

الموروثة فى جسد الإنسان! إنها لذروة

جديرة بأن يتمناها المرء ـ الموت! أو النوم !

أن ينام المرء ، ومن المحتمل أن يحلم . أجل! هذه هى العقبة!

(ف٣ ـ م١ ـ ٥٦ـ ٦٥)

(استناداً إلى شروح طبعة New Cambridge للأستاذ برنارد لوط ـ عام ١٩٨٧)

ولقد حاولت فى هذه الترجمة عامدا وقدر الطاقة محاكاة الأبنية اللغوية فى الأصل إيضاحاً لما أعنية، فهنا نجد الإصرار على استخدام المصادر الصريحة أو المؤولة، واستخدام فعل الكون (الذى يظهر فى العربية فى تراكيب المبتدأ والخبر) واستخدام البدل apposition ـ فالتأملات هنا لا تمثل فعلاً أو عملاً من أى لون، واللغة المستخدمة تجنح عمداً إلى الغموض ـ فما أكثر ما احتار النقاد فى تفسير المطلع To Be or not To Be ـ بل إن الأستاذ الذى استندت إلى شرحه يخالف من سبقه فى تفسير To be بالوجود ـ ومن ثم بالحياة ـ ويقول إن هاملت يعنى بذلك إبقاء الحال على ما هو عليه (الطبعة المشار إليها صفحة ٩٦) وقس على ذلك الخلاف على تفسير «خضم الأكدار» و «العاقل» (أو لذى العقل) لأن الأساس البنائى للعبارات هو الجمل الإسمية ، والمصادر (مؤولة أو صريحة) توحى بالغموض، لعدم وجود الفاعل، وقس على ذلك استخدام البدل.

واستخدام هذا الأسلوب الإنشائى (عكس الخبرى indicative) من الخصائص التى يدرجها علماء «اللغويات الوظيفية» فى تعريف «الخطاب» ، وما دمنا ضربنا المثل من مسرحية شهيرة وقطعة بالغة الشهرة، فيجمل بنا أن نضيف المجال الأخير من المجالات اللغوية التى أثرت فى تحديد معنى الخطاب ألاوهو «الحوار(Conversation)(ليست فى وهبة) فهو يخضع فى الأدب لما يخضع له فى الحياة اليومية من عوامل وأهمها وجود قطبين على الأقل للكلام، وهما يتبادلان مواقعهما سلباً وإيجاباً بحيث يمكن رصد تحول السلبى إلى إيجابى والإيجابى إلى سلبى حتى فى أكثر المواقف شيوعا وأيسرها على الفهم والإدراك وأبعدها عن الصنعة الأدبية، ولذلك فإن الحوار المسرحى (Dialogue) نموذج فى الواقع للحوار الحياتى بعد ضغطه وتوجيهه لبناء «موقف» Situation (ليست فى وهبة) معين يتسم بالتوتر ويؤدى إلى حدوث شىء ما أى إلى تطور الفعل (الحدث) الدرامى Dramatic Action (الحادثة ـ وهبة) أما المحاورة التى يطلق عليها اللفظ نفسه فهى تمثل التجاذب فيما بين قطبين أيضا ولكنها لا تؤدى إلى فعل (حدث) من أى نوع درامى، وتقتصر على تطارح الأفكار Exchange Of Ideas (ليست فى وهبة) أو المناظرة Debate الموروثة من اليونان ـ من محاورات أفلاطون الشهيرة إلى صورها الحديثة فى الأدب الإنجليزى وأقربها الحوار حول أصول النقد الكلاسيكى فى المسرح الشعرى لدرايدن (**مقال فى الشعر المسرحى** ـ ١٦٦٨) والحوارات الخيالية Imaginary Conversations التى كتبها شاعر رومانسى هو (**لاندور**) ما بين عامى ١٨٢٤ و ١٨٢٩ (ونال عنها زميلنا الدكتور شفيق مجلى درجة الدكتوراة) والعمل الذى ألحقه به فى ١٨٥٣ **وهو الحوارات الخيالية لليونان والرومان** ، ونستطيع إلى حد ما اعتبار الأعمال الحوارية التى تأثرت بمنهج أفلاطون فى هذا الباب ضربا من ضروب النشاط الفنى الإبداعى وإن كانت لا تنتمى للدراما الخالصة أى التى تقوم على الفعل المسرحى Action مثل كثير من مسرحيات توفيق الحكيم التى تأثر فيها ببرنارد شو وخصوصاً بمسرحيته عربة التفاح (The Apple Cart) (١٩٢٩) وبالفرنسى بول فاليرى Valery الذى أثر أيضا فى شعر صلاح عبد الصبور (باعترافه) سواء فى بنائه للقصائد الطويلة (أنظر «حوارية» فى **الإبحار فى الذاكرة** ـ ١٩٧٩) أو كثير من قصائد **تأملات فى زمن جريح** ـ ذلك الديوان الذى لم يلق حظه من الاهتمام بسبب الظروف السياسية التى صدر فيها .

ولما كان الموضوع بطبيعته عسيراً معقداً فلابد من ضرب المزيد من الأمثله: فصلاح عبد الصبور من رواد تعدد الأصوات Polyphony (ليست فى وهبة) فى القصيدة ، وهو يبتدع شخصيات تتحاور داخل قصائده الطويلة حتى وان لم تتكامل لها صفات الشخصية الدرامية Character (الشخصية ـ وهبة) ، وأحيانا يجعل الحديث من جانب واحد محاكاة للشاعر الإنجليزى روبرت براوننج الذى أبدع صياغة ما يسمى بالمونولوج الدرامى واقترن اسمه به Dramatic Monologue (الحديث الفردى المسرحى ـ المونولوج المسرحى ـ وهبة) وان لم يكن قد اخترعه ، مثلما يفعل صلاح عبد الصبور فى قصيدته «حديث فى مقهى» ، وما هذا المونولوج فى الحقيقة إلا حوار لا نسمع منه الا حديث متحدث واحد ، ولا نعرف ما يقوله المشارك فى الحوار Interlocutor (ليست فى وهبة) إلا من خلال ردود المتحدث عليه، وهو يصعد فى بنائه إلى ذروة تجعله أشبه بالقصة القصيرة بحيث نصل إلى لحظة التكشف التى ندرك عندها معنى أو مغزى كل ما قيل أو كل ما حدث. أى أن المونولوج الدرامى فى الحقيقة حوار Dialogue أو إن شئت الدقة حوار بين اثنين فقط . كما أن كل موقف فى أى مسرحية يفترض التراشق الفكرى أو النفسى بين شخصيتين (عموماً) أو أكثر (فى حالات أقل) على المسرح . وهذا التعريف التقليدى للحوار هو ما طعن فيه المحدثون وصوبوا إليه سهام انتقاداتهم لأنه يتجاهل وجود العامل الحاسم الذى يحدد مسار الحوار من داخل المسرحية إلى خارجها وهو وجود القارئ أو المستمع أو جمهور المستمعين Audience أو النظارة فى المسرح. ومن ثم فقد انصبت الدراسات الجديدة فى علم اللغة على دراسة العلاقة بين ما يدور فيما بين المتحاورين وبين المستمع، ثم إلى إقامة علاقة جديدة بين المتحدث الفرد، حتى وإن لم يكن يتصور أنه «يخاطب» أحداً، وبين السامع، فأصبح وجود المستمع الصامت شبيها بوجود المشارك الصامت فى الحوار، أى أن أحد معانى «الخطاب» هو اللغة باعتبارها حواراً بين الكاتب والقارئ ، أو بين أفكار الكاتب وأفكار القارئ، أو بين ما يمثله الكاتب (اجتماعياً أو سياسياً أو ثقافياً) وما يمثله القارئ .

ونقطة الانطلاق فى هذه الدراسات هى تجاوز أو تخطى مبدأ اللياقة (Decorum) أو «مقتضى الحال» أو مبدأ «لكل مقام مقال» الذى عرفه النقد الكلاسيكى سواء فى الآداب القديمة أم فى الأدب العربى ، ومعنى تجاوزه هو العزوف عن افتراض المواءمة الدائمة بين المتكلم والمخاطب، فالحياة تزخر بالمواقف التى لا تكون «اللياقة» فيها العامل الحاسم فى

تحديد مسار الحوار (أو ما يسمى «بالخطاب» فى هذا المعنى) فالكلام الموجه إلى قارىء معين يتصور ردود فعل معينة تحدد طبيعة اللغة المستخدمة فيه، ولذلك فنحن نستطيع من خلال دراسة اللغة أن نحدد مستويات هذا الكلام والخطط العامة (الاستراتيجيات) التى يتبعها فى بنائه ومن ثم ننتهى إلى المستويات الخاصة بالمتكلم والمتلقى . ومن الطبيعى أن ذلك يفترض قدراً من الإيجابية فى السامع لم يكن يسلم القدماء بوجوده، ربما بسبب افتراض وجود «سامع» نمطى أو سامع اتفق على تحديده سلفاً، بل ربما يكون قد اتفق سلفاً على تحديد ردود أفعاله ، وأذكر أننى «خاطبت» دافيد لوج Lodge أثناء مؤتمر كيمبريدج عام ١٩٨٧ فى هذه المسألة بالذات، بعد أن تحول من كتابة «النقد» إلى كتابة «الرواية» أى إلى الإبداع، ولم يعد يمارس النقد إلا فى حدود التزاماته الوظيفية، فأكد لى أن دراسة «الخطاب» من هذه الزاوية ما تزال فى مهدها، لأن افتراض الإيجابية فى قارىء اللغة الإنجليزية يتطلب دراسات تتعدى ما يسمى باللغويات الاجتماعية Socio- linguis- tics وتتضمن النظر إلى أنماط «الحوار» فى اللغات الأخرى للإفادة منها، خصوصا ما يندرج منها فى إطار علم «العلامات» أو السيميوطيقا Semiotics وهى «علامات» لم تأخذ حظها بعد من الدراسة فى الأعمال الأدبية.

ولعل القارىء الملم باللغة الإنجليزية أو الفرنسية قد لاحظ أننى أتجنب عمدا ترجمة مصطلح Conversation بالمحادثة ، وهى الترجمة التى توردها معظم المعاجم، مفضلا تعبير الحوار ، وقد يجد القارىء أن فى ذلك قدراً من التجاوز ولكننى أقصد من ذلك إلى حذف مستويات المحادثة الآلية Automatic والطقسية Ritual والتسروية (اشتقاقا من التسرية) Pastime التى يوردها الدكتور بيرن فى كتابه الذى سبقت الإشارة إليه، فهى أنواع من المحادثة لا تدخل فى باب الحوار لأنها عادة ما تكون عاطلة من التجاذب والتبادل الحقيقى الذى لا يتوافر إلا فى المستويين الآخرين للمحادثة وهما اللذhان يقول بيرن إنهما ينتميان إما إلى الألعاب الاجتماعية Games أو المحاورات الناضجة Adult . ولهذا لا نجد المهتمين بدراسة «الخطاب» الأدبى باعتباره حواراً يولون المستويات الأولى عناية تزيد عن استثنائها أو التنبيه العارض إليها فحسب، ولكنهم يركزون على الحوار الحقيقى، مثلما فعل الدكتور حسن وجيه (جامعة الأزهر) فى دراسته للدكتوراه ومثلما يفعل كثير من زملائنا وأبنائنا فى جامعة القاهرة .

ومنذ أن أصدر هاليداى كتابه المشار إليه عام ١٩٨٧، أصدر مجموعة من الباحثين بعنوان **اللغة والتحكم** فى العام الذى يليه ، (هم روجر فاولر Fowler ور. هودج كريس، وث. ترو) وتلاهم عام ١٩٨٠ صدور كتاب مخصص لدراسة العلاقات بين ا والخطاب Dialogue And Discourse من تأليف بيرتون ولابد قبل أن الخص ما قل تعريف هذه الكلمة العسيرة أن أحيل القارىء إلى كتاب أراه ذا فائدة كبيرة فى إي المجالات التى يشملها هذا التعبير وهو كتاب **الأدب باعتباره خطاباً اجتم** (Literature As Social Discourse) من تأليف روجر فاولر المذكور — وقد صدر ١٩٨١ .

وسوف أكتفى بهذا القدر من المعانى التى دخلت إلى ساحة النقد الأدبى من د الدراسات اللغوية والاجتماعية والسياسية باللغة الإنجليزية وأحيل القارىء إلى كـ الفيلسوف الفرنسى فوكوه (Michel Foucault) لكى يطلع على زوايا أخرى سبقنى المتخصصون فى الفلسفة والأدب الفرنسى، فلست أريد فى هذه المقدمة عن المصطا إلقاء الضوء على مكامن الصعوبة فى استخدام مصطلح يضم فى ثناياه كل هذه الم دون الإلمام بها جميعاً. والواقع أن كل كاتب من الكتاب يستخدم المصطلح ليشير إلى ، واحد أو إلى معنيين على الأكثر، ومعظم الذين يستخدمون الكلمة اليوم (الخطاب ب Discourse) لا يعنون إلا «الكلام» أو «القول»، ولذلك فعندما اقترح د. كمال أبو ديب «الانشاء» ترجمة للكلمة الأجنبية المذكورة، كان يريد لها أن تمثل معنى واحداً هو الأس الانشائى، المقابل للأسلوب الخبرى (انظر ترجمته لكتاب **الاستشراق** من تأليف إد سعيد) ولكن الكلام أو القول اليوم لا يقتصر على الإنشاء، ومن العبث أن نحاو نقصر معنى الكلمة عليه، ولا بأس من الاشارة إلى المعنى التاريخى الذى يضفيه فو المذكور على استخدام هذه الكلمة، فهو وحده يثبت خطل اقتصار «الخطاب» على معنى المعانى، إذ يتناول فى الكتاب الذى قراته مترجماً إلى الإنجليزية عام ١٩٧٢ (وكار صدر بالفرنسية قبل ذلك بثلاثة أعوام) **المعرفة باعتبارها تاريخاً** أى باعتباره مخلفات الأسلاف، وباعتبار كل عمل أدبى ممثلاً للحظة تاريخية معينة، تلاقت ع تيارات فكرية واجتماعية ومعرفية ، ومن ثم فهى تشبه فى نظره الآثار القديمة التى نبـ لنعيد تشكيل أو إيجاد أو افتراض القوى البشريةالتى أدت إلى إنتاجها، فأنشودة إخذ إلى الشمس رمز الإله الواحد تمثل تياراً فكرياً لحقبة معينة لا إنتاجاً أدبياً من صـ

مؤلف فرد، وقس على ذلك شتى فنون الإنسان الأدبية التى ستبدو لنا - عند النظر فيها نظرة عملية فاحصة - نماذج للقوى الاجتماعية السائدة فى ذلك العصر وتنفى فكرة وجود المؤلف الفرد فالعمل الأدبى - طبقاً لهذه النظرة الفرنسية الحديثة - ليس تحقيقاً لذات مفكرة أو مبدعة بقدر ما هو تفتيت لهذه الذات، وليس تجميعاً وتنظيماً لأفكار مؤلف أو مشاعره، بقدر ما هو إثارة لأفكار ومشاعر تولدت فى مجتمع معين فى فترة معينة، وبقدر ما يمثل تجسيداً للقوى المعرفية Cognitive التى سادت فى تلك الفترة ، والتى لا تنفصل عن القوى الاجتماعية والسياسية فيه .

ولذلك فإن عنوان ذلك الكتاب The Archeology Of Knowledge وترجمته الحرفية **علم الآثار المعرفى** يحيلنا إلى ما ذكره الناقد الأمريكى الذى غضب عليه البعض من المولعين بالعقائد والفكر الاجتماعى (كلينث بروكس) من أن أى دراسة لأثر أدبى من آثار الماضى تتضمن قدراً من البحث الأثرى، وإن كان يبتدع مصطلحاً جديداً لابأس به هو علم الآثار الثقافى Cultural Archeology ويربطه بعلم الإنسان الثقافى أو Cultural Anthropology، فالاتجاه الحديث يبتعد عن المطلق، وينزع إلى النسبية، ولذلك كانت جُلُّ كتابات المحدثين فى مدرسة ما بعد البنيوية Post- Structuralism منصبة على فكرة المؤلف و فكرة القارىء، كما أن جهود دارسى الفكرة الأولى وعلى رأسهم فوكوه نفسه ومن تبعه من كتاب الإنجليزية (أنظر كتاب **الممارسة النقدية** من تأليف بلسى ، ١٩٨٠، وكتاب **الشعر باعتباره خطاباً** من تأليف إيستهوب (C. Belsey, **Critical Practice**,1980 A.Easthope, **Poetry As Discourse**,1983) قد أفضت إلى تحطيم فكرة المؤلف الفرد، وإثبات العلاقة الوثيقة بين الأنماط الفكرية والوجدانية السائدة فى فترة ما وبين ما يقوله المؤلف، وما نظن أنه ثورة أو مخالفة من جانب المؤلف للأفكار أو المشاعر السائدة هو فى الحقيقة تجسيد لتيار خبىء لم يكن المسيطرون على التيارات الثقافية السائدة يسمحون له بالظهور مثلما حدث إبان الثورة الرومانسية الإنجليزية، فكان كبار الشعراء فى الحقيقة ممثلين لتيارات الثورة الفرنسية التى كانت قد ألهمت الجماهير العريضة فى بريطانيا، ونشأت النوادى المؤيدة لها فى كل مكان وقصة الجاسوس الذى أرسلته حكومة الملك ليعرف ما يقوله كولريدج و وردزورث معروفة، إذ قيل إنه سمعهما يتحدثان عن Spinosa، وكان اسم ذلك الفيلسوف ينطق سباى نوزا - فتصور الجاسوس أنهما يتحدثان عنه وأن أمره انكشف فرحل فى صمت («سباى تعنى الجاسوس، ونوزا

توحى بكلمة «نوزى» أى الذى يدس أنفه فيما لا يعنيه!) ولذلك فإن الفصل الموجز الذى يتحدث فى هذا الكتاب عن شلى يركز على ملامح الثورة فى شعره وغيرها من الملامح التى لم يفطن إليها الذين ينشدون التبسيط المخل عن الرومانسية .

وإذا كان التركيز على مفهوم المؤلف Author قد أدى إلى توجيه العديد من الدراسات فى أيامنا الحالية إلى القوى الثقافية التى تصنع المؤلف، فإن التركيز على القارىء فى خضم المدارس الجديدة قد أدى إلى نشوء المدرسة التفكيكية (Deconstructivism) التى تلغى هى الأخرى فكرة المطلق Absolute من العمل الفنى، وتركز على النسبية فى عملية التذوق والتحليل، مما أدى إلى نهضة واسعة فى مجال التفسير والتأويل، تعرضت لها فى كتاب على وشك الصدور بالانجليزية، إذ إن العوامل التى تتحكم فى ميلاد العمل الأدبى هى نفسها العوامل التى تتحكم فى مصيره ومكانته فى المجتمع، فالقارىء يتعرض لما يتعرض له المؤلف من «قوى» (Forces) (وهو مصطلح جديد) ، ويتفاوت حظه من القبول أو الرفض تبعاً لزخم Momentum (أى قوة دفع) هذه القوى فى مرحلة تاريخية معينة . ولذلك فإن «الخطاب» الأدبى، المتجسد فى عمل فنى مكتوب باللغة المستخدمة فى مكان محدد وزمان معين، لا يكتمل معناه إلا بالضلع الثالث وهو القارىء، ومن هنا توجهت جهود الكثيرين، اهتداء بفيلسوف فرنسى آخر هو جاك دريدا Jacques Derrida إلى دراسة هذه العوامل، بحيث أصبحت دراسة «الخطاب» بهذا المعنى دراسة تتجمع فيها عناصر معرفية لم يكن الناقد يلقى إليها بالاً فى العصور الخوالى .

لهذا السبب أجدنى مضطراً إلى الاعتذار مقدماً للقارىء، فأنا تحاشيت استخدام معظم المصطلحات النقدية التى أرجو أن أكون قد أوضحت مدى تعقيدها، وحاولت فى هذا الكتاب أن أقتصر على المصطلحات التى ثبتت أو كادت، فالمصطلحات الجديدة على فائدتها ما تزال غير محددة، وهى تستخدم، كما سبق أن ذكرت، فى معانٍ عدة لا فى معنى واحد ، ولا أريد أن أحير القارىء أو أن أزيد من حيرته عندما أدفع إليه بمصطلحات ما تزال محل بحث وتمحيص، بل إن هذا الكتاب برمته لا يعدو أن يكون إسهاماً متواضعاً فى إيضاح المصطلحات الأدبية التى قلت إنها ثبتت أو كادت .

ومع أن مصطلح «الخطاب» مثل مصطلحى «الحداثة» و«التورية الساخرة» ـ يتضمن كل المعانى المذكورة ويكتنفه هذا القدر من الغموض، فهو مصطلح شائع ـ أو أصبح شائعاً ـ ولذلك فهو لا مفر منه . فالقاعدة فى علم المصطلح أن يصطلح عليه الناس، وما على الكاتب بعد ذلك إلا أن يتولى إيضاحه وتفسيره وتقريبه من القارئ ، وموقفى هذا لا يعنى أننى أقبل كل ما يصطلح عليه الناس فى اللغة النقدية أو فى اللغة بصفة عامة، وإن كان قبولى أو رفضى يظل مسألة هامشية وشخصية، فالأدب والنقد ينتميان ـ مثل اللغة ـ إلى الناس . ومع ذلك فسوف يلاحظ القارىء أننى أحاول أن أتجنب ما يثير البلبلة لدى القارىء أو ما يعتبر من باب «الموضة» التى ليس لها مبرر قوى. فأنا حين أكتب دراسة لا أتردد فى أن أطلق عليها هذه التسمية، ولا أقول إنها «مقاربة» An Approach فالكلمة الانجليزية تعنى الدراسة التمهيدية، أو إجراء دراسة ذات منهج يختلف بعض الشىء عن المناهج الأخرى، وأنا أرى أننى لست بحاجة إلى كل هذه الظلال من المعانى عند إطلاق اسم «الدراسة» على «الدراسة». واستخدام كلمة «محور» بدلاً من «موضوع» شائع وربما كان له ما يبرره، ترجمة لكلمة topic (لا ترجمة لكلمة axis غير المستعملة فى النقد الأدبى) وقد يكون المعنى هو الإطار الشامل الذى ينتظم عدة موضوعات، ولكننى لا أرى ما يدعو إلى استخدام الفعل ذى الوقع الغريب المشتق منها وهو «يتمحور» (ولو كان شوقى ضيف يجيزه)، وأفضل «يدور حول» أو «يتركز» (وإن كان البعض سوف يفضل «يتمركز») وكذلك لا بأس إطلاقا من استخدام كلمة «نسق» ترجمة لكلمة system (وجمعها أنساق) وإن كنت أفضل ترجمات أخرى تختلف باختلاف السياق، وقس على ذلك استخدام «توجّه» بدلاً من «اتجاه» ترجمة لكلمة Orientation ، و«شكلانى» بدلاً من شكلى ترجمة لكلمة formalist، و«الموروث» بدلاً من التراث، وهلم جراً .

ومغبة الانسياق وراء استخدام هذه الكلمات الجديدة، مهما بلغت فائدتها هو ، على الأقل الإيحاء بأن للنقد الأدبى لغة خاصة لا يفهمها إلا النقاد، وأن ذلك النشاط الإنسانى مقصور على الفئة التى تجيد استخدام هذه الألفاظ، فهمتها أم لم تفهمها. فالذى يقول «الأفكار السائدة» بدلاً من «الخطاب» فى سياق ما سوف يبلغ أفهام سامعيه بسرعة أكبر، وكذلك من يقول لغة الأدب بدلاً من الخطاب الأدبى، وقس على ذلك لغة النقد، ولغة الفلسفة واللغة المستخدمة فى السياسة (الخطاب السياسى!)

أما أكبر بلاء شهدته الساحة النقدية فهو استخدام المصطلحات الجديدة فى كتابات بعض العرب الذين تلقوا علومهم بالفرنسية وانقطعت صلتهم على مدى قرن أو أكثر بحركة الترجمة والتعريب فى المشرق العربى، فشرعوا يكتبون العربية القائمة على ترجمات ركيكة من الفرنسية، واكتسبوا نفوذاً فى الآونة الأخيرة بسبب غرابة ما يقولون وبسبب سحر الجدة فى كتاباتهم، فكلامهم غريب يثير الخيال، وهم يكرهون الكلمات المألوفة أو لا يعرفونها، فقدموا لنا الاشكالية (على وزن الإرسالية!) بدلاً من المشكل والمشكلة، و «الأدلجة» ideology بدلاً من العقائدية، و «الفضاء» بدلاً من المكان (وإن كانوا قد تأثروا فى هذا بكتاب بيتر بروك المكان الخالى The Empty Space أى الفضاء - ويعنى به خشبة المسرح الخالية من الديكور والتى يقوم عليها الممثلون بالتمثيل) والخطاب السردى» بدلاً من الرواية - فهم لا يقولون «الرواية» أبداً ولا الراوى كأنها كلمات غير عربية، وليأذن لى القارىء أن أشير إلى كتاب صدر هذا العام (١٩٩٤) فى لندن واضطر مؤلفه المصرى - الدكتور صبرى حافظ - إلى استخدام هذا المصطلح مع أنه يناقش فيه **نشأة الرواية العربية الحديثة** فحسب لا تكوين الخطاب السردى وغيره مما تزخر به الساحة النقدية هذه الأيام.

الشعر بين العامية والفصحى

١ـ من بيرم التونسي إلي محمد الفيطى .

٢ـ صلاح جاهين شاعراً .

٣ ـ مقدمة لبهاء جاهين .

٤ ـ البالاد أو الموال الغربي .

٥ ـ محمد عبد الوهاب والشعر العربى .

٦ ـ بين وفاء وجدى وفتحى سعيد .

من بيرم التونسى إلى محمد الغيطى

ربما كانت بداية قصتنا مع شعر العامية ترجع إلى أقدم عصور العربية فى كل مكان على امتداد الوطن العربى ، إذ طالما ازدهر الشعر العربى على مستويين ، الأول هو المستوى «الرسمى» (وهذه هى الصفة التى أطلقها الدكتور عبد الحميد يونس رحمه الله على الأدب المكتوب بالفصحى المعربة شعرا ونثرا والذى سُجّل ودوّن وحظى بنقد النقاد وحفظ الرواة) والمستوى «الشعبى» هو الذى كتب باللهجات العربية المحلية التى كان لابد أن تنشأ وتزدهر على امتداد الوطن العربى كله، وأن تتأثر باللغات القديمة التى دخلت العربية عليها، أو امتزجت بها أو حلت محلها .

ولقد ظلم التاريخ هذا المستوى «الشعبى» فأهمله بصورة كاملة تقريبا، وكان حين يلتفت إليه يُكسبه لونا من الشرعية بتحويله إلى «صورة» من صور الفصحى المعربة . ونحن لا نعرف على وجه اليقين متى بدأ امتزاج المستويين، ولكن الباحثين يعتبرون القرن العاشر الميلادى (الثالث الهجرى) بداية «معقولة»، اذ شاعت الأقاصيص والأشعار التى سجلها أبو الفرج الاصفهانى فى الأغانى على الألسنة، وامتزجت بها روايات «شعبية» لقصص هندية وفارسية، وكذلك عدد محدود من القصص الرومية (اليونانية)، إلى جانب قصص العالم القديم فى مصر والشام، بحيث أصبح من المألوف أن تجد فى القصص الشعبية امشاجا متباينة من هذه المصادر جميعا وبحيث يتعذر على الباحث أحيانا أن يرجع العناصر إلى أصولها المختلفة، كما هو الحال فى كتاب ألف ليلة وليلة الذى يضم شتى الأخلاط التى ذكرناها والتى يرجح الباحثون كتابتها فى تلك الفترة .

وأشكال الشعر الشعبى كثيرة ، منها ماسجله بعض المتخصصين فى أدب الفصحى وربطوا بينه وبين نظائره فى المستوى الرسمى (مثل الدكتور حسين نصار) ومنها ما يسجله الآن كثير من الدارسين فى بعض البلدان العربية باعتباره أدبا مستقلا أو فرعا مستقلا من فروع الأدب العربى (كما فعل رشدى صالح وفاروق خورشيد وكما يفعل شمس الدين الحجاجى) ومنها ما يمثل ظواهر مستقلة ذات أبعاد ثقافية عامة جديرة بالبحث من عدة زوايا علمية تتخطى المجالات الأدبية الصرفة، مثل الزاوية الفلسفية والزوايا الاجتماعية والنفسية والسياسية (كما يفعل أحمد مرسى ونبيلة إبراهيم) ولكن الواقع أن الأدب الشعبى لا يمكن فصله عن الأدب الرسمى حتى من زاوية اللغة، فأنا أختلف مع سائر الباحثين الذين يقيمون التفرقة على أساس اختلاف الأبنية اللغوية بين هذين المستويين لأن فى هذا تفرقة شكلية قد تؤدى بنا إلى أقامة العديد من «أنواع» الشعر داخل كل اطار من الأطر اللغوية العربية، وهذه تقسيمات غير فنية بل ولا دلالة لها فى ذاتها من الزوايا العلمية التى سبق أن أشرت إليها .

أما مصدر هذا التقسيم اللغوى فهو خوف شعراء العربية «الرسمية» (برياسة أحمد شوقى) من الخلط فى كل من هذين المستويين بين العامية المصرية والفصحى كما فعل بيرم التونسى، وهو الخلط الذى تصوروا أنه يهدد الفصحى المعربة ويضربها فى الصميم، لأنك لا تستطيع أن تتذوق شعر بيرم بالفصحى إلا إذا كنت قادرا على احالته إلى العامية ـ لا فى ألفاظ بعينها فحسب، فهذا ليس بذى بال، ولكن فى المصطلح اللغوى نفسه، وسوف أورد هنا نماذج لما استحدثه بيرم من خلط أشاع الرعب فى القلوب :

الفـــــراخُ المحـــــمـــــرّة	فـى الـصـــــــوانـى المُدورة
وعليـــهـــا بطـــاطـس	منتــقـــاة مــقــشـــرة
طبـخـتـهـــا جـمـــاعـة	بســـخـــاء ومـقـــدرة
لـــم يظنـــوا بـأنـهـــا	لســـواهــــم مـــقـــدرة
ســـوف تـنـحـط فـى البطو	ن الجـيـــاع المحـــضـرة
وبهـــا تـفـــرح العـــيـــا	ل وتمـشـــى مـظـفـــرة

(المقامات ـ ص ٢٠)

فنحن هنا أمام مصطلح عامى مكتوب بالفصحى المعربة، وهو مصطلح محلىّ صرف، حتى أنه أحيانا ما يتناقض مع أصوله بالفصحى (مثل «جماعة» التى تشير إلى أهل البيت أو الزوجة، مثل «تنحط» التى تعنى «تدخل» ولا شأن لها بالانحطاط) «مصدر المتعة فى هذا اللون من «الشعر» هو ادراك التناقض بين «الموضوع» الهازل والنظم العمودى الذى كتب به، حتى أن الإنسان لا يملك إلا أن يبسم له أو يضحك منه، لأن «القيمة الشعرية» فيه قيمة فكاهية فى المقام الأول، أى ان مقصد «الشاعر» هنا ليس كتابة الشعر بل السخرية والدعابة. وإليك نموذج آخر يستخدم بيرم فيه « الصورة الشعرية» حقا ولكن لنفس الهدف، فهو يقول عن المرأة «الجرمانية» .

شقراء كالبرج المشيد لحمها
يزرى مساسا بالكوتش ويلمع

وعن الإيطالية :

والله ما أبصرت أنثى غيرها
تدع النساء جميعهن تفلفل

(نفس المرجع - ص ٣٤)

وعن إحدى المصريات :

وردية مثل بنات الجرمن
ممشوقة كفتاة لندن
تحسبها مسبوكة من معدن
لكنها مخلوقة من ملبن !

(نفس المرجع - ص ٥١)

وقد يهبط بيرم التونسى إلى مستوى الشارع المصرى حقا حين يجعل بطله فى إحدى المقامات (وهو يرسمه فى صورة أشعب الطفيلى) يشتم صاحبه لأنه تركه

يسرف فى تناول فواتح لشهية (الأوردفر) فلا ينال ما يكفى من صنوف الطعام الرئيسية :

فـأنـت عـالـم وأنـت أدرى | بأن فى البيت صنوفا أخرى
ياكلب يابن الكلب ماذا يجرى | لو قلت لى لا تأكل القرضفرا
هل كنت لا أسطيع معك صبرا | أو كنت تخشى ويك منى ضرا

خسئت نفسا وسفهت قدرا !

(ص ٦٣)

والواضح هنا أن اشارة بيرم إلى الآية القرانية مقصودة (لن تستطيع معى صبرا) وهى الآية التى تتكرر عدة مرات فى سورة الكهف بحيث يصور العلم لدى الفقيه الأول فى صورة علم لدنىّ (وآتيناه من لدنا علما) وهكذا يزيد من رنة السخرية من جشع الرجلين، خصوصا حين نقارن مستوى اللغة هنا بمستواها العامى المصرى (فى الشتائم وغيرها) ـ وأقصد بالمقارنة هنا «الإحالة» إلى العامية التى تبلغ ذروتها فيما يلى :

أنا أفدى التى اذا ما رأتنى
داخلا بيتها تقول تفضل
بشة الوجه ذات بعل أمير
لا تحب الغطا ولا هو يزعل
إن أزر تسقنى صباحا مساء
قهوة بنها عليه قرنفل
وكثيرا ما أطعمتنى طبيخا
كله لحمة وأرز مفلفل
ثم أخرى من الكريمات تهوا
نى ولكنها تحب وتثقل !

(ص ٩٩ ـ ١٠٠)

وأتصور أن شارح ديوان بيرم لابد أن يرفقه بحواش تشرح للعرب من غير أبناء مصر معنى كلمة «أمير» المصرية (أى طيب القلب غير عدوانى) و «الغطا» (بمعنى الاحتجاب عن الرجال) وربما معنى «كله» (بمعنى معظمه) ومفلفل (بمعنى غير مخلوط بأى شىء بل متفرد الحبات وأبيض) وأخيرا «تتقل» (بمعنى تتدلل) وهكذا .

وختاما أورد من بيرم التونسى قطعة متكاملة مما يعتبر البداية الحقيقية لفن «الزجل» رغم أنها بالفصحى، وذلك للترابط النحوى الشديد بين كلماتها - «كأنى باللصوص ... سينتخبون عضوا» فى البرلمان .

كـأنى باللصـوص لصـوص مصـر

اذ انبـثـوا جنوبا أو شـمـالا

وقـامـوا ينشلون الناس جـهـرأ

وقـد أمنوا سـجـونا واعـتـقـالا

فـمـا تركـوا بيـوتا أو جـيـوبا

ولا عـافـوا حـذاء أو شـوالا

ولا أخـتـبـأوا بليل أو نهـار

ولا خـافـوا عـقـابا أو نكالا

سـينتـخـبـون عـضـوا عن قـريب

يروح عن اللصـوص البـرمـنالا !

والكلمة الأخيرة هي قلب لكلمة «البرلمان» - والسبب هو ضرورة القافية - والمقطوعة كلها فكاهة منظومة من بحر الوافر، وهنا لابد من الإشارة إلى ما كان يسمى بالشعر «الحلمنتيشى» الذى شاع في فترة ما بين الحربين، وعرفته معرفة وثيقة في أواخر الأربعينات في إحدى المجلات التى اختفت الآن (الاثنين والدنيا) وأذكر بيتا لا أذكر قائله ولكنه يصور للقارىء ما أعنيه (من قصيدة عنوانها «شم النسيم أتانا يا أفندينا») :

من أين آتى ببيضات ملونة

بها أسكّتُ أطفالا ملاعينا !؟

وأظن ظنا أن موجة الشعر الحلمنتيشى التى ازدهرت فى تلك الفترة كانت لونا من الاعتراض على الشعر الكلاسيكى الذى لم يكن قريبا من روح الشعب فى فترة الكفاح الوطنى التى صهرت طوائف الشعب فى بوتقة واحدة وأعلت من شأن الإنسان العادى ولغته التى تحمل مشاعره وأفكاره، وتصب فيها تجاربه فى التعامل مع العالم الذى كان قد بدأ يتفتح من حوله بسبب دخول الراديو وانتشار الصحف وزيادة الوعى السياسى والاجتماعى بشكل لم يسبق له مثيل. وأقرب شبيه بهذا انتشار فن المونولوج الغنائى الساخر (شكوكو ، إسماعيل يس ، ثريا حلمى، محمد الجنيدى آنذاك) الذى كان بمثابة اعتراض على كلاسيكيات عبد الوهاب بالفصحى، بينما ظل فن الموال الشعبى مقصورا على أهل الريف ولايكاد يصل إلى قلب المدن الكبرى .

وكان ازدهار فن «الزجل» ايذانا بالاعتراف الرسمى بلغة الشعب كوسيط فنى، ومن يقرأ أزجال بيرم التونسى التى شاعت أيضا فى تلك الفترة يدرك أن خوف أحمد شوقى منه كان له ما يبرره، اذ أنه ـ ببساطة ـ حل محله فى كتابة الأغانى التى ملأت بها أم كلثوم أسماع الشرق العربى كله، ولم يستطع أى كاتب للشعر (فصيحه وعاميه) أن ينافسه هذه المكانة، لا ولا أحمد رامى نفسه الذى اشتهر بأغانيه المنمقة ذات الحلاوة والطلاوة، فبيرم التونسى شاعر لا يكترث لتقاليد الشعر المعروفة ولكنه يمزج لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى بين الموال التقليدى بأنواعه المعروفة وبين الأشكال الحديثة التى ولدت فى المدن (وكانت التفرقة واضحة كل الوضوح فى إنجلترا مثلا أثناء القرن الثامن عشر بين اللونين) وفى هذا ـ دون جدال ـ تكمن عظمة إنتاجه الشعرى .

وفى شعر بيرم القصيدة العمودية التى بدأت «زجلا» وتطورت إلى الموال الدافىء الصادق، وأصدق نماذجه هى ما تغنيه أم كلثوم ـ وفيه أيضا مقطوعات النقد الاجتماعى والسياسى الساخر اللاذع الذى تحفل به دواوينه، وفيه بدايات ما أصبح يسمى بشعر العامية، وهو النموذج المقابل للشعر الجديد بالفصحى (شعر

التفعيله أو الشعر المرسل) . وربما كان جوهر هذه البدايات جميعا هو وحدة الصورة الشعرية فى القصيدة الجديدة، عمودية كانت أو مرسلة، وهى الوحدة التى تهب القصيدة وحدَة داخلية، بحيث أصبح ما يميز القديم عن الجديد **ليس اللغة بل الوحدةالفنية** ، وربما كان هذا أيضا هو ما يميز الشعر العامى عن الزجل، ويميز الشعر الحديث عن القديم سواء كتب بالفصحى أم بالعامية .

وقد يجد القارئ صعوبة فى إدراك ما أقول اذا لم أقدم له نماذج لهذه الأنواع المختلفة متخذا من بيرم التونسى أيضا نقطة انطلاق جديدة. وهذه اذن قصيدة كتبت بالعامية لكنها تستخدم ألفاظا فصحى، وتتبع منهجا يتميز بالتماسك ويحقق الوحدة الداخلية عن طريق المقابلة بين الفقرتين :

يا أرض .. مالك كرهتى كل سكانك
فى يوم زلازل ويوم يجرفنا طوفانك
ويوم عواصف ، ويوم يشتد بركانك
راح فين بهاكى ، وحلمك فين وحنانك

* * * *

رحيمة ... فاضت لنا بالخير أنهارك
جميلة ، متزوقة فى وشى أزهارك
طروبة .... تعزف لنا الأنغام أطيارك
كريمة ... ما ينقطع نخلك ورمانك

(الأعمال الكاملة ـ الجزء ٦)

والغريب أن هذه الوحدة تقوم على صراع يقترب من الصراع الدرامى بأحدث معانيه، فهو يقوم على التقابل «الكنترابنطى» كما يقول أهل الموسيقى، أى المقابلة بين كل نقطة ونقيضها، فالفقرة الأولى تطرح تساؤلات ترد عليها الفقرة الثانية، لكنها لا تلغيها، أى أن التكامل الداخلى بين الفقرتين لا يهتز بسبب هذه الاجابات،

بل يمكن للقارىء أن يضيف بعد البيت الأخير نفس التساؤل الذى بدأت به الفقرة الأولى، بحيث تتضح المفارقة التى ربما كان الشاعر يرمى إليها فالأرض رحيمة وجميلة وطروبة وكريمة، وهي مع ذلك تضطرب بالزلازل والبراكين، وتهزها العواصف والأعاصير، كأن لها وجهين متناقضين، ومع ذلك فإن عدم وجود هذا البيت الا فى افتتاح الفقرة الأولى يجبر القارىء على قبول المقابلة التى يتغلب فيها وجه الأرض الجميل على وجهها العابس، ويرجح كفة الأنهار والأزهار والأطيار والفاكهة على كفة الزلزال والطوفان والإعصار .

جوهر هذا اللون من الشعر إذن هو «التركيب» أى التنظيم الداخلى للصور والأفكار الذى يجبر القارىء على الإحساس بنمط معين، وما النمط فى مصطلح النقد الحديث إلا «الشكل الداخلى» الذى تحدث عنه كولريدج الناقد الإنجليزى الأشهر فأرسى بذلك أساسا من أسس التفكير الفنى الحديث لا يمكن لأحد أن يتغاضى عنه اليوم، فهو الذى يحكم شعر التراث الفصيح، وهو الذى يحكم اللون الجديد من الشعر الذى أرساه فؤاد حداد ونبغ فيه صلاح جاهين، ومافتىء يخرج لنا مواهب متعددة بعضها وصل مرحلة النضج واكتملت له عدته الفنية، وبعضهم مايزال فى وسط الطريق يصارع الأمواج .

أما مشكلة الشعر العامى الجديد فهى الخروج على الشكل الخارجى الذى كان بيرم التونسى قد أرساه، والاتكاء أكثر مما ينبغى على الشكل الداخلى، بحيث أصبح على القارىء أن يستمع إلى هذا الشعر وأن يستوعب أنغامه حتى يتذوقه، خصوصا بسبب محاكاته للشعر الجديد بالفصحى الذى انفرط شكله الخارجى هو الآخر، وأصبح القارىء لا يعرف للقصيدة بداية من نهاية، اذ أن الجيل الذى خلف صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى - وأنا أقصد جيل الشباب الذين يخطون خطواتهم الأولى فى هذا المضمار - لا سيطرة لهم على الشكل الداخلى، وهم يكتبون من وحى الكلمات المكتوبة نفسها لا من وحى الرؤية الشاعرية الأساسية التى هى عامل التوحيد الأساسى فى القصيدة الجديدة .

وسوف أقف وقفة قصيرة هنا عند فؤاد حداد وصلاح جاهين باعتبارهما من أهم عمد هذا الشعر الجديد. أما الأول فأعتقد أنه يمثل نقطة تحول فى مجرى هذا

الشعر إذ ترك تماما الإحالة إلى الفصحى وحاول جاهدا أن يمنح العامية استقلالا كاملا يمكنها من نحت مصطلحها الخاص، وقد مكنته موهبته الأصيلة من استحداث الصور الشعرية التى منحت هذا اللون من الشعر ثراء لم يكن يعرفه على أيدى من سبقه، بل إن إغراقه فى «المحلية» المصرية أعطى شعره مذاقا خاصا جعل تأثيره يمتد إلى كل من عاصره، ولا أبالغ إذا قلت أنه بسط سلطانه على كل من كتب شعر العامية من بعده، ومنهم صلاح جاهين نفسه .

ولكن فؤاد حداد لم يستطع – على عبقريته الفريدة – أن يكسر طوق «العقائدية» أى الايمان بمجموعة من الأفكار المثالية التى أرستها حكومة الثورة وأدانت كل من يخالفها، بل دمغته بالخيانة، ومن ثم أصبح شعر فؤاد حداد موجها لمن اعتنقوا هذه الأفكار، وغير موجه لمن يخالفها، أى أنه يتطلب الاتفاق العقائدى أولا، وربما كانت الأبيات التالية من ديوانه **كلمة مصر** تلخيصا لهذا الموقف، وعنوان القصيدة «مبدأ الكلام» :

بعد السلام على حضرة الجمهور

أطلب من الرحمن هداية ونور

أول كـلامـى نتفق

ما افهمش دور الفن إلا دعاية

موقف مع العامل مع الفلاح

والخط والجبهة اللى شايلة السلاح

أطلب من الرحمن تتم الآية

احنا وطن عربى وطن اشتراكى

آخر مدى يوصل إليه إدراكى

إن كنت فنان أخدم المطلوب

(ص ٢٠٨ ـ ١٩٧٥م طبعة روز اليوسف)

لهذا فإن شعر فؤاد حداد ينضح بمصطلح الستينات، ويحس القارئ فى ثناياه ـ صراحة ودون مواربة ـ بأنه إما أنه يفترض فيه الايمان بما يقول أو يطلب منه أن يؤمن معه به، مع الإدانة المضمرة له ان لم يؤمن، اذ من ذا الذى يجرؤ على إنكار «الطيبة» و «الشرف» و «الأصالة» و «الكرم» و «الحب» وسائر القيم الإنسانية العليا التى أسبغتها أقلام الكتاب فى صحف الحكومة على مذهب سياسى بعينه، فى أعقاب قوانين الاستيلاء على أملاك الأفراد والشركات فى يوليو ١٩٦١م، والمسماه «بقوانين يوليو الاشتراكية»؟ والمشكلة فى هذا اللون من الشعر أنه دائما ما يضمر قضية ما، ويرتبط تذوقه بل يعتمد على قبول هذه القضية، وأعترف أننى رغم إيمانى المطلق بقضية التحرر الوطنى وبناء مصر الحديثة وقيم العلم والعمل والتقدم بصفة عامة لم أستطع أن أتخلص من الإحساس بأن هذا الشاعر يلوح لى بعصا غليظة إن أنا أردت الاختلاف معه، فهو يخاطب القضية فى ذهنى ـ بصراحة وبأسلوب مباشر .

وقد تسربت كليشهات فؤاد حداد إلى شعراء الجيل التالى (الناس الحلوين، أخضر وأخضرانى، الشمس غزاله داقة عصفورتين، النور، جنينة حلوة، ايدك فى أيدى، ياصحبة الخير، الميه للعطشان...) وأصبحت التراث الذى ينهلون منه، فالمثل الشعرية الجديدة هى الأسمر والأسمرانى وندى الفجر وماء النيل وناى العبقرية وما إلى ذلك بحيث تبرز صورة مثالية شعرية للحياة فى مصر تتناقض تمام التناقض مع ماكتبه بيرم عن واقع الحياة! لم يعد أحد فى شعر فؤاد حداد يشكو مثلما يفعل أفراد بيرم .

ليه ماشى حافى وأنا صانع مراكبكم ؟
ليه فرشى عريان وأنا منجد مراتبكم ؟
هى كده قسمتى ؟ الله يحاسبكم !

لأن تمجيد العقائدية لدى حداد يؤدى إلى إخراج صورة زائفة للواقع ـ صورة واقع منشود أو صورة حلم من نسيج الكلمات والشعارات. فالكل فى مصر سعيد وواع بتاريخه المجيد، والكل أخضرانى والناس حلوين والحياة عال العال ـ بنفس نبرة الأغنية التى ألفت فى أغسطس ١٩٥٢ ولم تعد تذاع وهى (ماخلاص اتعدلت / والحالة اتبدلت) .

ولنقارن هذه الصور التى تطالعنا بها دواوين فؤاد حداد بعبقرية الصورة التى رسمها صلاح عبد الصبور فى أول دواوينه **الناس فى بلادى** :

الناس فى بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة المطر
وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب
خطاهمو تريد أن تسوخ فى التراب
ويقتلون ، يسرقون ، يشربون ، يجشأون
لكنـهـم بشـر
وطيبون حين يملكون قبضتى نقود
ومـؤمنـون بالقـــدر

وربما مما يزيد هذا التناقض بين الصورتين هو استحالة «مناقشة» صور فؤاد حداد، لأنها غير حقيقية (أى خيالية من نسخ ما يتمنى ويطمح إليه) أما بالنسبة لصلاح عبد الصبور فقد انبرى له الدكتور زكى نجيب محمود وعارضه فى مقال نشر بالأهرام بعنوان «ما هكذا الناس فى بلادى» ولم يغير الاختلاف شيئا من طبيعة القضية المطروحة !

وليعذرنى القارىء إن أنا سقت إليه باقى قصيدة صلاح عبد الصبور لأنها تمثل الوجه الآخر لصورة الواقع ـ الوجه الذى لم تمله الحكومة «الاشتراكية » :

وعند باب قريتى يجلس عمى مصطفى
وهـو يحـب المـصطـفى
وهو يقضى ساعة بين الأصيل والمساء
وحوله الرجـال واجمـون
يحكى لهم حكاية ... تجربة الحياة

حكاية تثير فى النفوس لوعة العدم
تجعل الرجـــال ينشـجـون
ويطرقون
يحدقون فى السكون
فى لجة الرعب العميق ، والفراغ ، والسكون
«ما غاية الإنسان من أتعابه ، ما غاية الحياه؟
يا أيهـا الإلـه
الشمس مجتلاك والهلال مفرق الجبين
وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين
وأنت نافذ القضاء أيها الإله
بنى فلان واعتلى وشيد القلاع
وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللماع
وفى مساء واهن الأصداء جاء عزرئيل
يحمل بين إصبعيه دفترا صغيرا
ومـد عـــزريل عصـاه
بسر حرفى «كن» بسر لفظ «كان»
وفى الجحيم دحرجت روح فلان.
(يا أيهـــــا الإلـــــه
كم أنت قاس موحش يا أيها الإله)
بالأمس زرت قريتى، قد مات عمى مصطفى
ووسدوه فـــى التراب

لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللبن)
وسار خلف نعشه القديم
من يملكون مثله جلباب كتان قديم
لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)
فالعام عـام جـوع
وعند باب القبر قام صاحبى خليل
حفيد عمى مصطفى
وحين مد للسماء زنده المفتول
ماجت على عينيه نظرة احتقار
العـــام عام جـوع ...

وعندما اتجه صلاح جاهين نفس الوجهة، أى عندما قرر كتابة شعر العامية، وهو بعد رسام كاريكاتير فى العشرينات يختط لنفسه طريقا جديدا، كانت ألوان فؤاد حداد تصبغ الوجود، وكان الخط الأساسى الذى أُمر الشعراء «بالتزامه» هو التفاؤل والإشراق، وكان «النقد الأيديولوجى» - وهى العبارة التى ابتكرها المرحوم الدكتور محمد مندور - يشهد أزهى عصوره، بحيث أصبح الالتزام «إلزاما» فى كل الفنون، وأصبحت الهراوة سيفا مصلتا على رقاب المبدعين، لم ينج منه كاتب ولا شاعر، وساد «الخوف» الذى عبر عنه نجيب محفوظ فى قصة بهذا العنوان. ولكن صلاح جاهين لم يخف، بل انطلق يكتب غير هياب عن كل شىء، ورغم فرحته الشعرية الحقيقية - وهى الفرحة التى عمت أبناء جيلنا جميعا آنذاك - تسربت أنغام الحزن إلى رباعياته، ومثلما كان أحمد عبد المعطى حجازى يصور خيانة المدينة له، وخيانة محمد على للمماليك، وقتل المدينة لروح الريف النضرة فى سلة الليمون، وضياع الصبى الأسمر الذى يبيع هذا الليمون بين وحوش السيارات، كان صلاح جاهين يصور غفلة الذليل المستعبد الذى يتصور أن لطريقه نهاية - سواء كان شعبا أم فردا يعيش فى ظل الحكم المستبد :

ارفع غمـــــاك ياطور وارفض تلف
كسر تروس الساقية واشتم وتف

قــال بس خطوة كـمــان وخطوة كـمــان
يـا وصل نـهــاية السكة يالبــيــر يجف !

عجبى

هذه الدعوة إلى الثورة وإلى الوعى كانت تقدم مصطلح شعرى جديد ، وإلى جانب الأشعار «السياسية» تخطى صلاح جاهين تقاليد فؤاد حداد بأن كتب أشكالا جديدة من الشعر الفلسفى العميق ، والأغانى الشعبية الحقيقية، والشعر العاطفى الصادق، فكان بحق عملاق جيلنا والصوت الأصدق والأعلى فى هذه الحلبة .

وأذكر أنه عندما أصدرت دار المعرفة ديوانه الأول **عن القمر والطين** كنت فى مكتب الأستاذ محمود عبد المنعم مراد فى صحبة الدكتور مجدى وهبة والدكتور عبد الحميد يونس، ومعنا آخرون، حين ذكر أحدهم نهاية القصيدة الافتتاحية (شوفى قدايه)ودارت مناقشة حول دلالتها ووجدت صورة «الخروج» التى رسمها صلاح عبد الصبور باقتدار فى قصيدة بهذا العنوان فى ديوان **أحلام الفارس القديم**، وجدت هذه الصورة تبرز من أعماقى باعتبارها الصورة المقابلة، فعند عبد الصبور يخرج الشاعر من مدينته ومسقط رأسه بحثا عن الملاذ والمأوى، بحثا عن ذات جديدة تمثل موئلا لمن تقطعت به سبل الماضى، وفى قصيدة جاهين يجد الشاعر هذا الموئل فى العلاقة الإنسانية العميقة التى تربطه بزوجته، وفى كل من القصيدتين يستمد الشاعر وحيه من سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام، ولذلك عارضت تغيير النهاية . ولكنها غُيِّرت .

وإنما سقت هذه الأمثلة لأدلل على أن الاستناد إلى المستوى اللغوى للتفرقة بين الشعر العامى والشعر الفصيح ليس صحيحا، فالشعر هنا مثل الشعر هناك ، وروح العصرتفرض على هذا وعلى ذلك همومها وآمالها، ولذلك أدرجت شعر صلاح جاهين فى سياق الشعر العربى المعاصر - فى كتابى الذى أصدرته بالإنجليزية عن هذا الشعر (القاهرة - ١٩٨٦) .

* * *

واليوم بعد أن ازدهر شعر العامية ولم يعد موقعه على خريطة الشعر العربى مجالا للنزاع، آن لنا أن نتجاهل التفرقة بينه وبين الشعر «الرسمى» على أساس اللغة، فهو كما أسلفت ليس شعرا «شعبيا» بالمعنى العلمى الدقيق بحيث يمكن

المقابلة بينه وبين الشعر الرسمى، ولكنه شعر وحسب، ولذلك أيضا كان لابد من هذه المقدمة الموجزة عن شعر العامية فى مصر، حتى نضع محمد الغيطى فى مكانه الصحيح، فهو يسير مثلما سار بهاء جاهين فى خطى صلاح جاهين، وهو ينشد الجدة فى صوره ومصطلحه بحيث يرسم لنفسه طريقا متميزا، وهو يصيب أكبر قدر من النجاح حين يكتب القصيدة القصيرة ففيها يتضح إحكامه للشكل الفنى (أو الشكل الداخلى) وفيها يستطيع توجيه بؤرة الضوء إلى صورة معينة تحتل فى العمل مركز القلب، ولذلك تجد أن التماسك الذى تتميز به قصائدة القصيرة عادة ما ينبع من وحدة الصور ومن ورائها وحدة الرؤية .

ومن النماذج المتميزة على ذلك قصيدة «النرجساية» التى تشغل فيها صورة الزمن العابر (أى صورة اللحظة العابرة) بؤرة القصيدة وتخرج فى عدة أشكال تكاد تتصارع حتى تصل إلى مفارقة أعتبرها من أدق ما أبدع الشعر الحديث. واعتقد أنها قصيدة جديرة بالوقوف عندها قليلا.

تبدأ القصيدة بتصوير اضطراب «وجودى» يتعلق بسر هذا المصيف الجميل ـ بلطيم ـ الذى تنتقل فيه عين الشاعر بسرعة خارقة (كالكاميرا الحديثة) من الأمواج إلى الشاطىء ثم إلى الأمواج، بحيث تلتقى صورتاه فى لحظة أكتشاف السؤال الذى يعتبر المدخل للقصيدة ـ «السر إية فى النرجساية» ؟ ومن هذا السؤال ترسم كاميرا الشاعر مشهدا عريضا للشط تبرز فيها صور متعددة لهذا الزهرة، وليبس اختيارها من قبيل المصادفة، فهى تعريفا زهرة وحيدة تطل برأسها فى الماء كانما تتأمل صورتها (ومن خلف ذلك أسطورة نرجس الفتى الذى عشق صورته فمات حبا وهياما بها) وهى رمز للحظة العابرة مثل كل الزهور، وهى التى أعطت شعراء أوروبا فكرة «اقطف زهرة يومك» أى «عش اللحظة الحاضرة» فالمستقبل سر لا يعلمه إلا الله !

ومن هذه الصورة التى تحتل، كما قلت ، بؤرة القصيدة، تتبع الصور التى تمثل التطور الذى يصل بالصراع إلى ذروته ـ «ساعة الشفق» وهى الساعة التى تلى الغروب مباشرة، ثم «الشفق اللى مر»، ثم اللحظة المحتومة «أوام ييجى النبا /

وقت الرحيل للقاهرة». ومن هنا حتى النهاية تتلاقى الصور وتتجمع كي تصوغ صورا جديدة تعتبر تنويعات على الصور الأولى للقصيدة ـ فالمتكلم الذى كان فى البداية «موجة مهدهده / بتجينى ريح / وتسيبنى ريح » يصبح الآن إنسانا يضرب الأمواج بساعديه، ويتلهف إلى طوق النجاة الذى هو فى حقيقته حلم اللحظة الفائته، وهى لحظة لا يمكن أن تعود ، لأن حياة الزهور محتومة، ولحظات الزمن مثل الأمواج لا تتكرر !

ومن أجمل النماذج على التشكيل الإبداعى ـ خارجيا وداخليا ـ قصيدة «تقسيمات» وهى كما يوحى عنوانها تنويعات فى الحقيقة على نفس الصور والأفكار التى تشغل نفس الشاعر، أى مصارعة اللحظات العابرة، وهى التى تبرز فى صور الزهور والأمواج ولحظات البصر اللماح، بل (وهذه صورة جديدة تماما) فى صورة النبض الذى يعلن انقضاء حياة الإنسان حتى وهو يعلن حياته بكل إصرار وتأكيد! وقد يخطر لقارىء هذا الكلام أن ثم إحالة هنا إلى بيت أحمد شوقى الشهير :

دقات قلب المرء قائلة له

إن الحياة دقائق وثوانى

ولكن هذا يختلف عما يقوله الشاعر، فهو يجعل من النبض إيقاعا للحظات اللقاء الوجدانية، التى تجعل من تمازج الأحبة تنويعات على نغم الحياة ـ تنويعات توافق وتناغم، أو ما يسمى فى الموسيقى بالهارمونى، ولذلك فإن دقات الطبل فى البيت الأول .. دم .. دم .. دم) هى دقات النبض الذى يعلن تدفق الحياة، كأنه دقات المسرح التقليدية، سواء قرأته بفتح الدال وتسكين الميم ليعنى الدماء أو كهمهمة لا يحتل المعنى فيها مكانا كبيراً !

وقد ذكرنى هذا المطلع بمطلع قصيدة لى كنت كتبتها قبل أن يولد محمد الغيطى عن طائر جريح يأبى أن يموت إلا لدى القمة :

محن .. محن

تقلصت أصابع الزمن

وطاف بالوجود طائر وأنّ

في مسمع الوجود من وهن

جناحي الجبار إن يلن

في قبضة المحن

فسوف اجتاز الفضاء للقنن

وللقارئ ان يتهمني هنا بأنني أنحاز إلى شعر الغيطي بسبب اتفاقه معي في المدرسة الشعرية، ولكن ذلك أبعد ما يكون عن الحقيقة، إذ توقفت أنا عن كتابة الشعر الغنائي منذ سنوات ولم أعد استخدم النظم إلا في الكتابة المسرحية أو ترجمة المسرح الشعري، ولكنني ولاشك أناصر المدرسة الحديثة وأومن بالإيقاع ذي المغنى الفني، أي الإيقاع الذي لا يلجأ إليه الشاعر باعتباره ضرورة وحسب من ضرورات الشعر بل لأن التجربة الشعرية تمليه عليه إملاء، وبحيث يكون من المحال فصل الإيقاع عن عناصر الشعر الأخرى ـ وهذا شأن كل شعر حقيقي على أي حال .

ولا أريد أن استفيض في تحليل شعر محمد الغيطي فهو ما يزال يتطور (ويتغير ويتبدل) كما تشهد بذلك الاختلافات الواضحة بين القصائد التي كتبها منذ عدة سنوات والقصائد الحديثة في هذا الديوان، ولكنني أريد وحسب أن أقدم للقارئ أهم ملامح هذا الشعر الجديد، وأن أشير إلى أهم مزاياه وعيوبه، أما مزاياه فقد أفضت فيها، وأما عيوبه فهي ماتزال تتعلق بالتركيب! فسواء كانت القصيدة قد كتبت عام ١٩٨٤ أو ١٩٨٩ فمازالت تحمل آثار تردد الشاعر بين سحر الصورة المفردة وبين البناء المتماسك الذي ينتظم الصورة فيما ينتظم من عناصر، ولذلك فإن أنجح قصائده هي التي لا تنازع فيها بين الصور، يساعد على ذلك قصرها وتركيزها، ولاعجب في ذلك فإن الغيطي يستند إلى تراث مايزال في طور التشكيل، وهو يضيف إليه مع زملائه من شعراء العامية الشبان.

إنني أرحب بهذا الشاعر الجديد وارجو أن يتقبله القراء بمثل ما تقبلته به من ترحيب، فهو كسب صادق لشعرنا العربي .

صلاح جاهين شاعراً

عندما كنت أقدم برنامجاً اذاعياً منذ عدة أعوام عن الشعر العربى المعاصر مترجماً إلى الإنجليزية كان يتربع على عرش الشعر فى مصر صلاح عبد الصبور وصلاح جاهين ـ وأنا أجمع بينهما ليس لأنهما رحلا عن عالمنا ولكن لأنهما استطاعا أن يحققا المثل الأعلى الذى يصبو إليه كل شاعر وهو الحياة فى وجدان الناس بتجسيده مشاعرهم، أى أن ينبع منهم ليصب فيهم، وذلك على اختلاف الطرائق التى يتبعها كل شاعر. وعندما دار الزمان دورته وأن وضع المختارات الشعرية التى تمثل تيارات الشعر المعاصر فى مصر فى كتاب واحد، كان من الطبيعى أن يحتل الشاعران المكانة الأولى فى الكتاب، فالأول يعيش فى وجدان قارئى الفصحى فى كل مكان فى العالم العربى والثانى يعيش فى وجدان كل الناس، وإذا كانت الصدمة قد عقدت لسانى عندما رحل الأول فلم اكتب عنه شيئا، فقد رفضت أن ينعقد اللسان هنا أيضا، خصوصا وأننى كنت قد كتبت منذ شهور مقدمة موجزة لديوان ابن الشاعر الراحل ـ بهاء جاهين ـ باعتباره شاعراً متميزاً ورث الكثير عن والده ، واختلف عنه فى الكثير، فأصبح امتداداً حياً لتراث خصب نفخر به جميعا .

وإذا كانت الحياة فى وجدان الناس نقطة انطلاقى، فقد عدت عندما اعتزمت الكتابة عن صلاح جاهين إلى وجدانى ووجدان من حولى، وتساءلت ماذا يعيش فيه من شعر صلاح، وأذهلنى ماوجدت! ان شعر جاهين يدف بين الجوانح ليس فقط ليجسد ما أحسسته فى فترة من فترات الصبا ولكن ليرسم الطريق الذى سلكته الحساسية الجديدة فى الفن والأدب جميعا إلى حياتنا المعاصرة. وسوف أحاول أن أرصد أهم الخطى على هذا الطريق.

إن عصرنا عصر الصورة، بل لقد تحولنا إلى مرحلة من مراحل الفنون الأدبية تحتل فيها قوة الصورة وقدرتها على الرمز والايحاء المكان الذى كنا نوليه فى الماضى للكلمة والمعنى ـ كما يقول البروفسور (رايموند وليامز ـ ١٩٧٤) ـ فقد تحول فن المسرح الحديث مثلاً إلى فن بصرى بعد أن كان فناً من فنون القول، وتغلغل التلفزيون إلى حياتنا بحيث أصبحت قدرة الصور على الدلالة منطلقاً لدراسة سيميولوجية جديدة تربط بين الفنون وطرائق الاتصال الجماهيرى بعمق لم يسبق له مثيل. فإذا أضفنا إلى هذا البعد الحركى ـ مثلما يفعل (رولاند بارت) فى دراسته عن بلاغة الصور المتحركة (١٩٧٧) ـ استطعنا ان نقدر الدور الذى لعبه صلاح جاهين فى التقدم بفن الشعر العامى إلى القرن العشرين، فبعد أن استخدم الأشكال التقليدية من أزجال ومواويل، استطاع الشاعر هنا أن يخلق اطاراً للصورة المتحركة داخل القالب الشعرى جعلت منه كياناً حياً بدراما الصراع، وينبض أحيانا بدراما السخرية اللاذعة، أو الثورية الساخرة Irony التى هى من أهم سمات الشعر الحديث. ولنعد إلى وجداننا لنرى ما يعيش فيه .

هذه إحدى الرباعيات التى ماتفتأ تعاودنى :

أرفع غمــــاك ياطور وارفض تلف
كسر تروس الساقية واشتم وتف !
قال بس خطوة كمان وخطوة كمان
ياوصل نهاية السكة يالبير يجف !

عجبى !

أن الحركة فى هذه الصورة حركة تجمع بين الدراما ولذع السخرية، والمرارة المتولدة عن هذه الصورة مرارة اكتشاف يمكن مقارنتها بلحظة التكشف التى تتوج كل صراع درامى. ودون أن أوغل فى التفاصيل يكفى أن أشير الى الإيجاز المعجز فى الصورة ـ إن الدعوة إلى الثورة مكتوب عليها الفشل، ليس فقط لأن المخاطب «ثور»، ولكن لأن «الموقف» الذى خلقه الكاتب مألوف وقائم فى نفوس القراء أو السامعين إلى الحد الذى يحقق فيه الرمز درجة من الشفافية تجعله غير مقصور

على «الثور» بأى معنى من معانى التفسير (الغافل، العامل الآمل فى المحال، الشعب المطحون الذى يتصور خطأ احتمال النجاء وما إلى ذلك) ـ ولكنه يصبح لا زمانياً ولا مكانياً، فالثور يمكن أن يرمز للأمل فى نفس الكاتب ذاته أو قل إنه حوار باطن بين إحساسه بالحياة وعلمه بها ـ حوار قائم على عدة مفارقات أهمها حتمية الارتباط بساقية الحياة التى لا تجف مياهها وتديرنا دورات أبدية، ولاشك فى دلالة صورة الدائرة، تلك الصورة الفطرية القديمة، صورة الأزل والأبد، أيا كان ما يقوله لنا من ينظرون إليها من «خارج» الحياة ! ووجه المفارقة هنا أن الأمل الدافع على الحياة أمل أعمى ولا حيلة لنا فى عماه! إنه الإحساس «المودرنى» الذى نجده فى شعر كبار شعراء بريطانيا مثلا فى العشرين عاما الأخيرة ـ الإحساس الذى يحوله جاهين إلى صورة مطلقة أى مفتوحة الدلالة ـ تماماً مثل الصورة التالية : ـ

ياللى أنت بيتك قش مفروش بريش
تقوى عليه الريح يصبح مافيش
عجبى عليك حواليك مخالب كبار
ومالكش غير منقار وقادر تعيش
عجبى !

إن المخاطب هنا طائر صغير ـ قد يكون عصفورا وقد يكون أصغر من ذلك ـ والدلالة المباشرة للصورة واضحة ولكن الدلائل الباطنة قائمة ولاتقل فى أهميتها عن الدلالة المباشرة والتى كنت أتصور فى صباى أنها سياسية فى المقام الأول. انظر معى إلى البيت الثانى فى الرباعية تدرك ما أعنيه : إن الريح تدمر عش هذا الطائر بالفعل، وهو ليس اذن بقادر على الاحتماء من قسوة الطبيعة وغلبتها وكذلك فليس بقادر على الاحتماء من غلبة المخالب الضارية، ولكنه رغم كل شىء يحيا! أن دفعة الحياة فيه (مثل دفعة الحياة لدى الثور) تجعله يتقبل وجود تلك القوى التى لا طاقة له بمجالدتها، وهو لا يتعايش معها استسلاماً ـ فلديه هو الآخر «منقار» يستطيع به أن يحيا فى عالمه !

إن الصور التى تزخر بها الرباعيات تقوم على الدهشة الشاعرية ، التى تكمن فى أعماق كل إحساس رومانسى صادق. وهذه هى الخطوة الثانية التى نود رصدها لصلاح جاهين. الدهشة إحساس مبعثه رؤية الكون بعيون جديدة، كأنما ينظر إليها الإنسان لأول مرة، ويكتشف مابها من متناقضات حجبتها عنا أغشية الألفة والتعود، فالشاعر الصادق يشبه الطفل الذى يدهش لكل شىء لأنه بطبيعته يريد أن يتعرف على مالايفهم وأن يفهم ما يتعرف عليه. والشاعر الرومانسى الحقيقى إذن - على عكس الكلاسيكى - لايقبل الواقع ولا يستسلم له فكراً وشعوراً بل هو يحاوره ويجادله فى حلقات لا تنتهى من الإنكار والقبول ثم الرفض والتقبل ثم الرغبة فى التغيير والتفاعل الخيالى ! والشاعر الرومانسى عبر العصور (على عكس ما يتصور البعض) شاعر واقعى لأنه لا يحلق فى الخيال إلا حين يمتزج الواقع فى باطنه بمشاعره التى قد يستمدها منه وقد يستمدها من خياله - ولذلك كانت الثورة الرومانسية فى إنجلترا مثلاً فى أول القرن التاسع عشر ثورة على القوالب اللغوية التى تعنى ببساطة قبول كل ماهو موجود - ولذلك فإن الشعور بغرابة الكون (الدهشة) وتناقضات المجتمع (دهشة من نوع آخر) يمثل عصب تمرد وردزورث على شعر القرن الثامن عشر وعودته إلى الحرية والديموقراطية، وعصب دعوة شلى إلى التحرر والإنطلاق، بل وعصب تمرد المحدثين على الحضارة الحديثة

ولكن الدهشة التى يفاجئنا بها صلاح جاهين فى كل عمل له دهشة تمزج بين الاستخدام الدقيق لمفردات الواقع والرغبة الصادقة فى تعديل رؤية هذا الواقع. وهذا هو ما أحسسته شخصياً عندما قرأت ديوانه الثالث **عن القمر والطين** أول مرة فى مطلع الستينات. كنا نجلس فى مكتب الأستاذ محمود عبد المنعم مراد (دار المعرفة) حين أنطلق الدكتور عبد الحميد يونس يتحدث عن تجسيد صلاح جاهين للوجدان الجمعى، وتحدث الدكتور مجدى وهبه عن جرأة الشاعر فى استخدام اللغة العامية المصرية - ولكننى كنت - على صمتى طوال المحادثة - أحس أن شيئاً ما فى شعر الشاعر يتخطى كل ما قيل وكل ما يقال - لأننى (وكنت بعد معيداً فى قسم اللغة الإنجليزية أكتب التمثيلية الأذاعية بالعامية وأشترك مع سمير سرحان فى كتابة المسرحيات أو إعدادها وترجمتها) أقول لأننى كنت أحس أن سر صلاح جاهين لا يكمن وحسب فى تجسيده الوجدان الجمعى (مثلما كان يفعل فى قصائده

الوطنية) أو استخدامه الجديد الجرىء للعامية، بل يتخطى ذلك إلى مفاجأة القارىء برؤيته الجديدة حتى يدهش معه وله ـ وهذه لم تكن حيلة شعرية بقدر ما كانت جزءا لا يتجزأ من طبيعة عمله الشعرى ـ وأعود إلى وجدانى لأرى فيه هذه الأبيات من سلسلة «أهل الهوى» :

اللحم طين والعروق دود من ديدان الطين
آدم وحــوا على أرض العــدم حــاطين
عــاقــبــهم الرب أخــرجــهم من الجنة
آدم عــمل حــضن حــوا جنتــه وغنى
والناس بتتهنى مـهما يكونوا منحطين !

إن الدهشة هنا دهشة من يرفض أن يكون منحطاً، فهى محاولة لتعديل رؤية الإنسان لواقعة ـ وهو كما نرى ليس واقعاً اجتماعياً بالمعنى الضيق، ولكنه واقع إنسانى عام يتحول فيه الشعور الخاص إلى فرحة كبرى بالحياة، وتزيد فيه الفرحة حتى لتكاد أن تصبح صنوا لدافع الحياة أو لدفقة الحياة عند «الثور» وعند الطائر الصغير !

والخطوة الثالثة اذن هى هذا الاحتفال بالحياة الذى يشيع فى شعر صلاح جاهين، وهو احتفال يمكن إرجاعه إلى النزعة المتاصلة فى كل رومانسى صادق، فالرومانسى يرى فى الإنسان حياة مستمرة لا تقف عند الموت ولا تكترث للموت، وهو لذلك يفرح بكل لحظة تمر لأن كل لحظة تؤكد له أن الرحلة جديرة بأن تقصد لذاتها، وقد عبر صلاح عن هذه اللحظات فى اللقطات الفرحة الكثيرة التى تشيع فى جنبات ديوانه، وهى لحظات يستقيها من حياتنا المعاصرة بحيث لا يسع القارىء إلا أن يبتهج لما يبهجه، وأن يرى فى كل شىء مبعث تفاؤل وأمل .

ومن بين القصائد التى اخترتها للكتاب الذى أعددته بالإنجليزية قصيدة تتميز عن سائر قصائده بالتورية الساخرة التى يتميز بها شعر العالم اليوم، وهى قصيدة تتناقض كل التناقض مع التشاؤم الذى يتميز به شعر السلف عن الموت والقبور ـ وأعود إلى ذاكرتى فأجدها محفورة بها ـ بنصها الأصلى وترجمتها معا ـ وها هى

باحب المقابر وأموت فى الترب
هناك زى حى الغناى فى الهدوء الجميل
هناك زى شط البحور فى النسيم العليل
هـــناك العـــجب
هناك تمشى تسمع لرجلك دبيب عالى يرضى الغرور
هناك كله راقد، مافيش غيرك انت اللى واقف فخور
وأمـــا الزهـــور
هناك بالمقاطف على الأرض يا مسورقة يابتحتضر
تجيب أدوات العطور
وتصنعها عطر اسمه مثلا عبير العبر !
تبيعه وتكسب دهب
وتدهس على العضم وتقول كلام فلسفة
وتمـــلا كـــتب
ده غير الثواب اللى تقدر كمان تكسبه
من الفاتحه على الميتين
فمنها عبادة، ومنها استفادة ومنها أدب
لهـذا السـبب
باحب المقابر .. لكين
بعقلـى الـرزين
باحب البيوت واللى فيهم زيادة !

القصيدة ـ كما هو واضح ـ تعتمد على التطور فى البناء حتى تفاجئنا لحظة التكشف التى سبق أن أشرت إليها، ولكنها تعتمد على ما هو أهم من هذا وهو تقبل

الموت ليس باعتباره كارثة ولكن باعتباره حالة من حالات الوجود، ولذلك فعندما تأتى لحظة التكشف يكون القارىء قد تهيأ نفسياً كل التهيؤ لها، فكل فكرة وكل صورة (بل كل لفظة) توحى بعكس المعنى المباشر بحيث ينمو فى القصيدة ما يمكن أن نسميه النص الداخلى ـ أو النص الباطن تمييزا له عن ظاهر الألفاظ. ولأوضح ما أعنيه بهذا: تقول الأبيات الأولى ان الشاعر يحب المقابر ولكن الصور التى يوردها صور حياة وأحتفال بالحياة! وهى تتميز بعفوية وتلقائية وبنبرة استخفاف تتناقض كل التناقض مع الرهبة التى ورثناها فى الشعر الكلاسيكى من مجرد ذكر الموت! وهذه النبرة أو النغمة Tone هى التى تميز صلاح جاهين عن كل من عداه من شعراء هذا العصر. أنه أستاذ متمكن قادر على ضبط النغمة حتى لا يقع فى هوة «الرقة المصطنعة» ـ وهى الترجمة التى كان يفضلها العقاد لكلمة Sentimentality بل أن القصيدة كلها محاولة لتفادى هذه الهوة التى توارثناها عن السلف. ولذلك فالشاعر هنا يمسك بزمام الخيط الشعورى ويحكم قبضته عليه حتى لا يقع القارىء فى هذه الهوة وأما الذى أعنيه بهذا الخيط فهو رنة الأحتفال بالحياة ليس برغم الموت ولكن ـ وهذه هى المفارقة الكبرى ـ بسبب الموت !

ان الشاعر يذكرنا هنا بالشعراء الميتافيزيقيين الانجليز اصحاب الصور غير المالوفة أو بمن سبقهم ممن دعوا الى الاستمتاع باللحظة الحاضرة carpe diem لأن الحياة قصيرة والموت لا يمهل، ولكنه يختلف عنهم فى نبرة استخفافه بالموت نفسه ـ وهو فى هذا أحدث من كبار المحدثين، وأخص منهم أولئك الذين لطول تركيزهم وخوفهم من الموت لم يستطيعوا ولوج الحياة !

ضبط النيرة أو النغمة إذن هو الخطوة الرابعة التى يدين بها جيلنا من كتاب وقراء لصلاح جاهين. وقد جاء هذا الضبط نتيجة حس شعرى بالغ الرهافة، لان الستينات كانت سنوات انفعالات عاطفية يصعب ضبطها، وكم من شعراء تلك الأيام وكتابها من وقع فى تلك الهوة فلم يكتب له البقاء. وربما كان ينبغى هنا أن أخص بالذكر تلك الفنون الأدبية التى تغرى بالانطلاقات العاطفية كالشعر فى أشكاله المتعددة حتى المسرحى منه. إن كثيرا من فنون الشعر الذى شهدته تلك الفترة قد جرفه تيار الرقة المصطنعة فوقع ولم يقم، كما أن كثيراً من شعر هذه الأيام

(وخصوصاً فى أيدى الشباب) لا يسلم من هذه الآفة ـ وضبط النغمة هو ما يعنيه فؤاد حداد من أن صلاح جاهين «يقص قماش الشعر بمقص خياط على المقاس» ـ (مقدمة ديوان **أنغام سبتمبرية** ـ القاهرة ١٩٨٤) ـ أى أنه يحدث التعادل الدقيق بين العاطفة والمادة التى تجسدها ثم تثيرها فى نفس القارىء ـ وهو تعادل عسير شاق لايصل إليه الإنسان إلا بطول الدربة والمراس ـ وهو تعادل لا يتأتى، حتى بعد طول الجهد، إلا بالموهبة الصادقة ـ وأعتقد أن الاصطلاح الشائع له فى الستينات كان «المعادل الموضوعى » .

ومشكلة التعادل بين العاطفة (أو الشعور) والمادة (أو التركيبة الفنية من شخوص ومواقف وصور وموسيقى وما إليها) ما تزال مشكلة المشاكل للشاعر الحديث أى ذلك الذى يريد ان ينحت لنفسه مصطلحاً حياً من لغة الناس. فكل شاعر يكتب الفصحى يجد أن المادة قد «سبق تجهيزها» ـ إذا صح هذا التعبير ـ لارتباطها باستخدام العربية الفصحى فى تراثنا الشعرى الحافل، ولذلك فلا مهرب له إذا استخدمها من أستدعاء دلالاتها فى الأعمال الشعرية الكبرى (بل والصغرى) ـ ولذلك كان «المجددون» فى شعرنا الحديث أولئك القلة الذين استطاعوا تحرير المصطلح الشعرى من دلالاته التاريخية فنحتوا صوراً وعبارات بل وألفاظاً جديدة، وأقاموا «تركيبات» جديدة، تضمن وصول أصواتهم الأصيلة إلى القارىء، وتحول دون أستدعاء الأصداءالتى تضفى على مشاعرهم جواً تاريخياً لا يريدونه! وهكذا كانت النظرية عند فلاسفة المثالية الألمان فى أواخر القرن الثامن عشر ـ وبخاصة عند شلنج ـ التى أثرت تأثيراً مباشراً على نظرية الشعر الرومانسية الإنجليزية، وهى باختصار احتمال وجود مستوى نفسى للتجربة يسبق المستوى اللغوى ـ أى أن التجربة الشعورية يمكن أن تسبق التعبير عنها أو أن توجد فى صورة غير لغوية. ولذلك كان ما يسميه (ايرفنج بابيت) «بالصوت الداخلى» (فى كتابه **اللاوكون الجديد**) ترجمة لهذه التجربة وليس التجربة نفسها. ولذلك ترى أيضاً محاولة الشعراء الرومانسيين «اقتناص» التجربة فى صورة خالصة أى قبل ترجمتها إلى لغة الأدب ـ فهى التى كانوا يشكون فى نقائها ويتهمونها بالتزييف، لأن كل ترجمة تتضمن قدراً من التزييف !

وهذا هو السر فى ان كل محاولات التجديد فى الشعر الحديث تتخذ مجالا لها لغة الحديث اليومى ليس نشدانا للتجديد فى حد ذاته ـ ولكن طلبا للتجربة فى أنقى صورها ـ فى الصورة التى تسبق ترجمة المشاعر إلى اللغة الأدبية. وقد حاول صلاح جاهين ان يفعل ذلك على إستحياء فى بداية حياته الفنية ـ وأقول «على استحياء» لأنه رغم استعمال اللغة العامية كان يهتم الاهتمام الأول بالبناء الفنى المحكم ولذلك ترى أنه فى قصائده الأولى بالعامية لا يكترث بإخراج التجربة الباطنة أكتراثه بالصورة الفنية التى ضربت لها عدة أمثال فى بداية هذا المقال، ولكنه سرعان ما عاد للمبدأ الذى أتصور أنه يمثل الدافع الأول للكتابة بالعامية وهو ما أسميته اقتناص التجربة فى صورتها الخالصة ـ والمثل الواضح على الشكل الفنى المحكم هو قصيدة «شوفى قد إيه» التى يفتتح بها ديوانه **عن القمر والطين** والمثل الأوضح على تبنيه النظرية المثالية التى أشرت إليها هى قصيدة «الشوارع» من ديوانه **قصاقيص ورق** . انظر إلى الصورة التالية من القصيدة الأولى :

ييجى الطبيب يحكى له ع اللى بيوجعه

يكشف مكان الجرح ويحط الدوا

ولو انكوى

يقدر ينـــــوح

وأنا اللى مليان بالجروح

ماقدرش اقول

ما اقدرش ابوح

والسهم يسكن صدرى ماقدرش انزعه .

إنها صورة مألوفة و شائعة فى الشعر الفصيح والعامى جميعا، ولا تكاد تنقل لنا انطباعات حسية بالمعنى المفهوم لأن اطارها المرجعى تجريدى فلا صورة الطبيب محققه، ولا صورة السهم محققة، ولكنها مترجمتان إلى لغة الأدب ـ أى أن الشاعر هنا يحيل القارىء إلى التراث، وهو (رغم أن الألفاظ عامية) يستند إلى بلاغة اللغة

الفصحى، وصورة أحمد شوقى (ياويح جنبك بالسهم المصيب رمى) تختلط مع صورة حسين السيد (جبت الطبيب يداوى سألنى الجرح فين) بحيث يجد القارىء نفسه فى أرض مألوفة، ولا تمثل له الصورتان أى تحد لخياله أو لحواسه. وعندما يمضى صلاح جاهين فى قصيدته بعد إقامة هذه الرابطة من الألفة مع القارىء ليقدم صوره الجديدة (الجريئة) فهو لا يتحدى القارىء بتقديم التجربة فى صورتها الخالصة، ولكنه يقدم إليه تجربة إنطباعية (متقدمة فى فن الصنعة إلى درجة الإحكام المذهل) عن لحظة الإلهام، فهو يربط بينها ـ مثل شلى ـ وبين لحظة الإلهام عند الأنبياء ، والأبيات أشهر من ان تقدم ثانيا فى هذا المقال الموجز. ولكن انظر معى إلى قصيدة الشوارع ـ انظر كيف تتحدى التجربة الخالصة حواسنا وتشدنا إليها شداً :

الشوارع حواديت

حواديت العشق فيها ، وحواديت العفاريت

وحـــدوا اللـه ..

الشارع ده كنا ساكنين فيه زمان .

كل يوم يضيق زيادة عما كان

أصبح الآن

زى بطن الأم مالناش فيه مكان !

هذا هو التحدى الشعرى الحقيقى: أى أن تقدم تجربة أصيلة فى صور أصيلة ولغة أصيلة! ولعلك تدهش معى إذا تأملت الأبيات ثانياً فلم تجد كلمة واحدة ليست عربية الاشتقاق أو المصدر ـ فالحدوة هى الأحدوثة والحواداية مشتقه من حود (حاد ـ يحيد) ـ بل أن بعض الأبيات عربية الألفاظ والبناء! ولكن هذا جانب ثانوى ـ فالجانب الأول هو أصالة التجربة التى يضغطها الشاعر فى كلمات معدودة ـ ولا يمكن لشارح ان يفسرها دون أن يفسدها! ان البيت الثانى يجمع الصبا والطفولة فى صورة واحدة ـ وكل منعطف زاخر بالذكريات، وهى الذكريات التى يسميها الحواديت ولكنها تزاحمت، مثلما تزاحم البشر، فلم يعد لمن يعيش فى أضواء

النضج والعمل لكسب الرزق إلا أن يرى فيها قصصاً تاهت فى الزمان، ولذلك فهى تختلط بأوهام الطفولة (العفاريت) وظلام المنعطفات! ان شارع المولد رحم يخرج منه الإنسان ثم يعوده ليعجب منه، فهو يضيق فى نظر الكبير مثلما تضيق جميع أمكنة الطفولة، مع أنها على حالها لم تتغير! وما يفتأ الشاعر يقدم صوره التى تبنى تحدياً من بعد تحد حتى يصل إلى ذروة محددة وهى ان قلب الشاعر الناضج هو فى حقيقة الأمر قلب طفل مولع بذكريات الصبا، ولذا فهو «قديم» وليس كهلا أو هرما !

ان التركيز الشديد فى الصور والألفاظ سمة أولى من سمات شعر صلاح جاهين، وهى السمة التى تسمو بشعره إلى مصاف الأدب العظيم. فهو يستطيع ان يضغط فى كلمة أو كلمتين عدة أحاسيس قد يستغرق غيره من الشعراء دهرًا فى نظمها وبنائها. انظر إلى إفتتاحية رثائه لبيرم التونسى :

جايه عروس الشعر م البغالة

بملايه لف وكف متحنّى !

هذه هى عروس الشعر التى كانت تلهم بيرم التونسى، وهى نفس العروس التى تلهم تلميذه صلاح جاهين، وهو يصفها فى لمستين حاسمتين (الملاية اللف والكف المتحنّى) ثم لا يسهب! وهو يترك الصورة «تعمل» بدلا من أن «يعمل» هو إما بتعليق أو بتحليل! وأنا أعود إلى ذاكرتى فأجد تلك الأبيات التى تهز الوجدان هزاً :

مات زى ما كتف الجبل ينهد

مات باقتدار وفخار ماقالشى لحد !

ان تصوير الموت هنا تصوير يبلغ فى أصالته ذُرًا لا أعرفها فى أى شعر بأى لغة، فالاعتزاز والكرامة التى اتسم بها الراحل لا يمكن تصويرها إلا فى صورة الجبل الشامخ، فهو حين ينهار يحدث زلزلة وأى زلزلة، ولكنه كذلك لا يتفوه بشكوى ولا يطلب رثاء، ولذلك فعندما يستمر صلاح فى وصف سير النعش يتحول بيرم من راحل إلى قادم، ويصبح روحاً حياً يعرف القاهرة وشوارعها وأهلها، بل أنه يضمها ويقبلها :

فــايت فى قلب القــاهرة ومـــعـــدى

هو عــارفــهــا وهـى مــوش عــارفــاه

على كل حــارة وكل عطفـــة يـهـــدى

كــــأنه راجـع لســــه مـن منفــــاه

بيــبــوس بعــينه اللبــدة والجلبــيــة!

ولا أعظم فى رأيى من ختام تلك القصيدة التى طالما ترددت فى ذاكرتى بل هى تعيش فى وجدان جيلنا إلى الأبد

بيـــرم.. فــتـــحت ديوانه رد عليـــا !

إننا لم نودع صلاح جاهين فهو موجود (شأن كل عمالقة الأدب) فى ديوانه - وإذا كنت قد اقتصرت فى هذا المقال الموجز على ما أحفظ من شعره.. وهو كثير فإنما كنت أحاول أن أثبت صحة نقطة إنطلاقى وهى إلى أى مدى يمكن أن يكون وجود الشاعر فى وجدان الناس مقياسا لعظمته. بل إننى لم أتحدث عن أغانيه الوطنية، تلك التى بنت شبابنا وصبانا من قبله، ولم أتحدث عن أغانيه العاطفية،وهى التى حفظناها وعزفناها على أوتارنا، ولا عن مسرحه الشعرى الخاص الذى أثرى به حياتنا وملأها بهجة، ولكن هذا له مكان آخر ودراسة مستقلة .

مقدمة لبهاء جاهين

عرفت بهاء جاهين أول ما عرفته منذ ثمانية عشر عاماً وهو بعد طالب فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة القاهرة، يتميز عن سواه بنضج مبكر أشفقت منه عليه فهو يعيش الأدب ويعشقة، يقرؤه فيستغرقه، ويحسه فيتعمقه، ويكتب الشعر فيتقنه، وكلما كتب شيئا جاء به إلىّ، واستمع إلى تعليقى وتقبله بتواضع صادق، وكان يغيب أياما أو أسابيع وأسأل عنه، ثم يعود بأبيات أخرى يلقيها بين يدى لنعاود الكرة .

كنت أشفق على بهاء فى تلك الآونة لأنه كان غير واثق مما يريد أن يفعل.

كان ممزقا بين الدراسة والإبداع. لايدرى إن كان طريق حياته سيوصله إلى موقع الناقد الدارس أو إلى موقع الكاتب المبدع. كان يخشى الأول ويطمح إلى الثانى، مثلما كنت فى مثل سنه، وكنت أخشى عليه من هذا التمزق مثلما كان أستاذى الدكتور شكرى عياد يخشى على أنا منه. كان الذى حدث فى أواخر الخمسينات يعود فى أواخر السبعينات، وكأنما كانت الحياة تدور دورتها المحتومة لتفرخ جيلاً آخر ليواجه نفس الصراع، ويكتوى بنفس اللهب . ولما كنت قد وجدت أن الصراع ظاهرى فى الواقع، وأن دراسة الأدب تصقل الحس الفنى وتعمق الوعى بتراث الإنسانية الأدبى، وأن القراءة المتصلة لازمة لربط الإبداع الجديد بالإبداع القديم، ولأننى إستناداً إلى خبرتى الشخصية ـ لم أجد تناقضاً بين قراءة الشعر وكتابته ـ فقد شجعته على المضى فى دراسته، بل وألححت عليه ألا يهجر الدرس ابتغاء حرية موهومة من التراث .

وهكذا تخرج بهاء بامتياز فى قسم اللغة الإنجليزية وعمل معيداً فى الجامعة. كان إنتاجه الشعرى قليلاً، ولكنه كان يفصح عن موهبة صادقة. وكانت نصائحى إليه آنذاك أن يزيد من إقباله على التراث العربى القديم، وألا يقتصر فى قراءاته على تراث المحدثين. كنت أقول ذلك ومازلت أقوله للجيل التالى لجيلنا حتى يتمتع بأكبر قدر من الحرية فى اختيار الشكل الشعرى، فإن الشاعر إذا ألم بالتراث الشعرى الحافل العربى والأجنبى - استطاع شيطان شعره أن يجد له صوتاً متفردا متميزا لا يرجع صدى شاعر بعينه أو مدرسة بعينها. والحق أن بهاء جاهين كان مصراً على إستلهام واقعه ونبض واقعه ولم يكن يرى بأساً فى أن يكتب بالعامية إذا كانت أصدق فى نقل رؤيته للواقع (على أى مستوى من مستوياته) أو أن يمزج العامية بالفصحى .

وبعد دراسته التى انتهت بحصوله على درجة الماجستير، وبعد إقامته فى أمريكا فترة خصبة حافلة، استطاع بهاء أن يتغلب على تردده الذى منعه من تقديم إنتاجه للقراء، وأن يقهر استحياءه من نشر شعر لا يثق فى امتيازه ، فأصغى إلى نصيحتى وجمع وريقات متفرقة تمثل خلاصة ما أسميه **أول تجربة ناضجة للجيل الجديد فى كتابة الشعر**. وأنا لا أبالغ فى هذا - فالديوان يمثل تجربة . والكلمة تستدعى إلى الذهن ما قاله وردزورث وكولريدج حين نشرا ديوانهما المشترك أول الأمر (**مواويل غنائية**) عام ١٧٩٨ - ومثلما كان وردزورث يجرب استخدام اللغة (غير الشاعرية) أى لغة الحياة العادية فى كتابة الشعر، رأينا الشعراء المحدثين فى بريطانيا هذه الأيام يفعلون نفس الشىء، - على اتساع الهوة التى تفصل بين وردزورث عن المصطلح الشعرى فى عصره - وهو المصطلح الذى حبس شعراء القرن الثامن عشر فى قوالب متكررة من الصور والأخيلة وأنماط التعبير المعادة - فاستطاع أن يقترب من الواقع - اجتماعياً ونفسياً - وكتب قصائد أصبحت نماذج يطمح إليها كل من يريد الصدق الفنى (الذى ينبع من الصدق النفسى) وينبذ الزيف والبهرجة اللغوية الكاذبة - وكم كان العقاد يطمح إلى ذلك المثل الأعلى فيقترب منه حيناً ويبتعد عنه أحياناً! ومع ذلك فقد كان وردزورث رومانسياً استطاع بطاقة المخيلة والرؤية الأصيلة أن يزيل لثام الألفة الذى يحجب

عن الإنسان جمال الكون وحقائق نفس الإنسان، وأن ينحت لنفسه مصطلحاً شعرياً جديداً صار علماً عليه وحده، وهكذا فعل بهاء جاهين .

إن كل ثورة على المصطلح القديم رومانسية فى جوهرها لأنها تنشد الحرية والتحرر، وتنشد الاقتراب من الواقع بما لا يستطيعه المصطلح القديم الذى يفقد طاقته على الإيحاء لكثرة تكراره بحيث يصبح نوعا من «الكليشيهات» ولابد ـ فى تقديم شعر بهاء جاهين ــ من توضيح ذلك. ان استخدام صور الزهور مثلاً فى شعرنا العربى «الكلاسيكى» أصبح نمطياً لكثرة تكراره بحيث فقد القدرة على استدعاء الصور إلى الذهن. فالشاعر العربى التقليدى لا يصور زهرا بعينه أو زهرة بعينها ولكنه يستخدمها فى إطار المصطلح التقليدى الذى يحيلها تجريداً من التجريدات. فالشاعر على الجارم مثلاً يستهل قصيدة له بهذين البيتين :

أخــــرج الـروض أطيب الثـــمـــــرات

هـات مـــــاشـــئت من قـــــريضـك هـات

زهـرات تـتـــيـــــه بـالـغـــصـن زهـوا

وغـــــصــــون تـتـــيــــه بـالـزهـرات !

ان المصطلح الشعرى هنا ـ والبحر هنا ثلاثى التفعيلة (الخفيف) جزءمن هذا المصطلح ـ يحول دون إستدعاء صور إلى الذهن لأننا نعرف أن الشاعر يقصد أن الشعر هو الثمر والزهور والغصون جميعاً! فالاستعارة لفظية وتقف عند حدود أنغام الألفاظ ولا تثير فى الإنسان إلا لذة السمع الظاهرية! فنحن نطرب للصوت ثم لانجد وراءه شيئاً.. ولهذا نقول إن الاستعارة غير محققة. وهى بلاغة قديمة لم تعد تثير فى النفس إلا حاسة الطرب اللفظية. فإذا قارنتها باستخدام الرومانسيين للزهور وجدت البون شاسعاً. فالأقاحى عند وردزورث زهور حقيقية لها رؤوس وهى ترقص على شاطىء البحيرة على إيقاع الأمواج، وأوراق الوردة عند شلى أوراق وردة حقيقية تنشر لينام عليها الحبيب، وهلم جرا. ولاشك أننا نستطيع أن نرى فى هذا وذاك معانى استعارية، ولكن الاستعارة محققة فى الحالين لأنها تقوم على انطباعات حسية محددة .

وهكذا كانت حركة «التصويريين» فى مطلع هذا القرن رغم اعلانهم الثورة على الرومانسية ذات طابع رومانسى لا ينكر وهو طابع يكسو شعر بهاء جاهين. ان الصورة عنده صورة محققة دائما. فهى تنبع من الواقع وتصب فيه، وهى صادقة لأن حزنها الرومانسى ينتمى لهذا العصر لا للتراث التقليدى .. وهو يعتمد على البساطة اللغوية المتناهية حتى لا يصرف أذن القارىء إلى أنغام قد لا تمثل جوهر تجربته الشعرية ويعتمد فى كل قصيدة تقريباً على نوع من التركيب خاص به، وهو التركيب الذى نستطيع أن نقول إنه يستند إلى جماليات المحدثين ـ فالقصيدة عنده وحدة واحدة تمثل لحظة شعورية مركزة تتكشف لنا بالتدريج من خلال الصور حتى تصل إلى ذروة ربما فاجأتنا بقوتها ولكنها ـ فى كل مرة ـ تلقى الضوء على ماكان الشاعر قد أوحى به أو ألمح إليه ، فإذا بالبناء يكتمل حتى أنك لا تستطيع أن تضيف إليه أن تنتقص منه، ولا أن تنتقص منه دون أن تفسده .

وقبل أن أوضح ما أعنى بهذا أرجو أن يأذن لى القارىء بأن أعود إلى قضية العامية والفصحى التى ما فتئت تبرز لتثير عدة تساؤلات لابد من التصدى لها. أما القضية نفسها فأكاد أجزم بأنها حسمت، وهى لم تحسم برأى يدلى به أنصار الفصحى أو برأى يقطع به أنصار العامية وهو كثيرون، ولكن الذى حسمها هو الواقع الأدبى نفسه الذى انطلق فيه تيار الشعر المكتوب بالعامية ليقدم ثماراً طيبة لا يمكن أن نتجاهلها، فهى شعر صادق بأى المقاييس، وهو مكتوبه باللغة الحية التى يتكلمها الناس ويفكرون بها، وهو ينبع من الواقع ويصب فيه، وهو يعمق احساسنا به ووعينا بروحه وتفاصيله .

وأما التساؤلات التى تطرحها هذه القضية فسوف اطرحها بإيجاز .

فى كل مرة تنفصل اللغة التى يتكلمها الناس عن اللغة الرسمية ـ عبر تاريخ الإنسانية الطويل ـ تهب الأقلام للدفاع عن اللغة الرسمية إما لأسباب لا علاقة لها بالأدب من حيث هو أدب ـ مثل السبب السياسى الحالى وهو ربط أجزاء الوطن العربى بعضها بالبعض ـ أو لأسباب تاريخية مثل الحفاظ على التراث، أو تعليمية أو دينية وهلم جرا، أو لأسباب أدبية أهمها أن اللغة الفصحى أقدر على التصوير والتعبير عن الأفكار وتجسيد أدق المشاعر والخلجات من العامية التى ما تزال فى

مرحلة التكوين إذ لا يستخدمها العلماء ولا الأدباء فى الكتابة، واللغة الفصحى تامة الأعضاء كاملة البنيان، وقد استفادت من اللغات الأخرى وامتصت تركيبات جديدة على مدى القرن الماضى واستوعبت معظم ألفاظ الحضارة الحديثة وغيرها مما يجعلها صالحة لكل شىء .

ولكن ثمة جانبا آخر للقضية هو الذى أريد أن أطرحه ، وهو الذى كشف عنه ازدهار المسرح فى مصر (وإلى حد ما في العالم العربى) في الأعوام الثلاثين الأخيرة ـ وهذا هو الجانب الذى ألقى الضوء عليه العلامه (أريك أورباخ) فى كتابه الأشهر المحاكاة Mimesis ألا وهو وجود مستويين لأى لغة أيا كان سموها وشرفها واكتمال نموها ـ أما المستوى الأول فهو مستوى الفكر المتعمق الذى يتطلب الجدية وارتقاء الأسلوب، وأما الثانى فهو مستوى التصوير الواقعى الذى يمس الحياة اليومية وأحوال الإنسان العادى، وهذا يقتضى الهبوط بالأسلوب إلى مستوى تفكير الإنسان العادى ويتضمن ألفاظه وتراكيبه ويميل إلى المرح والفكاهة. وإذا كان أورباخ يطبق هذا على لغة واحدة هى اللاتينية فقط، فإن مقولته تصدق على كل اللغات الحية التى حلت فى أوربا محل اللاتينية. فالنوع الدرامى الذى نسميه «المأساة» (أى التراجيديا) لا يميل إلى استخدام العامية. وأنا أستخدم لفظ «يميل» عامداً، لأن المأساة قد تستخدم العامية الراقية أو ماكان الدكتور محمد مندور يسميه بالعامية الجزلة، وقد تستخدم الملهاة الفصحى المبسطة التى يسميها توفيق الحكيم اللغة الثالثة. وقد يمزج أى من النوعين بين هذا وذاك ـ وإن غلب أحد المستويين على الآخر. من هذه الزاوية اذن يزول التناقض أو الصراع الموهوم بين المستويين إذ إن لكل منهما استخداماً خاصاً، أى أن استخدام العامية ليس بديلاً لاستخدام الفصحى ولكنه مكمل لها. وهذا ما يفعله بهاء فى إحدى قصائده الجميلة وهى (الأصوات) .

فى (الأصوات) تتعدد مستويات اللغة بتعدد مستويات الحدث النفسى، فهى قصيدة درامية تذكرنا ب «حوارية» صلاح عبد الصبور (فى ديوانه **الإبحار فى الذاكرة**) ولكنها تتميز عنها برنة السخرية التى تتطور فى القصيدة فى ثنايا الحوار الثانى إلى لحظة من الجدية والعمق تستلزم عودة الفصحى فى نهاية القصيدة. ان

القصيدة تمتزج فيها الفصحى بالعامية لأسباب فنية محضة ـ فهى قصيدة مركبة وليست تجربة المزج نوعا من المحاولات التى تؤدى من أجل التجريب وحسب ـ ولكنها (مثلما فعل سمير سرحان فى مسرحيته **ست الملك**) محتومة. ولن نستطيع أن نتصور أن تتحول الألفاظ الفصيحة فى الحوار التالى إلى عامية أو العامية إلى فصيحة والا انكسرت النغمة tone:

ـ ابسط كفيك على المائدة وأغمض عينيك

ـ مين اللى بيتكلم ؟

ـ أنا وحى يوحى

ـ أحسن أكون اتجننت

ـ ابسط كفيك على المائدة وأغمض عينيك

ـ أنا خايف

ـ اهدأ يا إنسان

ـ وابسط كفيك

إن البداية القرآنية تسمو باللغة إلى مصاف الجدية المطلقة، فكأنما نحن إزاء زيارة وحى من السماء لا إزاء زيارة شيطان شعر، فالعبارة الأولى تذكرنا بالآية «كباسط كفيه إلى الماء» وهى واضحة المرجع، «وأغمض عينيك» يحاكى تركيبها «فاخلع نعليك» ـ وهكذا يحدد هذا المستوى جدية لامراء فيها، سرعان مايكسرها صوت الإنسان العادى الذى ينطلق من داخله لا من لسانه فكأنما «مين اللى بيتكلم» ليست رداً على الأمر بل تساؤل نفسى لايكاد يغادر شفة المتكلم! إنه يتساءل فى نفسه وحسب ـ ما هذا الصوت؟ من يتكلم؟ (ولو قال هذا بالفصحى لبدا ردا على الأمر أى إجابة موجهة إلى الأمر). الانتقال إلى العامية هنا إذن ضرورى لأنه يمثل انتقالا إلى المستوى الداخلى ـ مستوى الفكرة لا القول .

وهكذا عندما تتوالى التساؤلات والإجابات يقع ما نسميه فى لغة النقد الأدبى بالحدث الدرامى ـ فالصوت القادم من خارج الذات يدخل إلى قلب الشاعر ويهب

قلبه القدرة على تصوير حالة الوحشة التى كتب عليه أن يعيشها وهو يبين له مغبة انطلاقه فى الدنيا و (رقصه فى زحام المرور) غير عابىء بحاله البشرى ووجوده وسط أناس لا يستطيعون أن يقدّروا مد يديه إليهم !

الناس ماهماش مبسوطين زيك

وانت فاتح لى ايديك

وعايز تحضن الأتوبيس !

هنا تعود صور (ابسط كفيك) بتنويع آخر! فكلمة مبسوطين تلعب على مستويين لغويين فى الوقت نفسه : ـ الانبساط بمعنى السرور والسعادة ـ وهو المعنى الدارج، والانبساط الذى أوحت به كلمات البداية، وأكدته عبارة (فاتح لى اديك) ـ (أى عكس الانقباض ـ حرفيا!) ، ومن ثم تبرز المفارقة التى تقوم عليها القصيدة اذ يتضح أن معنى «ابسط كفيك» ليس «مد يديك إلى الناس» ولكن استسلم! وهو الذى تؤكده الاشارة القرآنية:

« كباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه وما هو ببالغه » (سورة الرعد ـ ١٤) ـ وعند هذه الذروة لابد أن يعود المستوى اللغوى الأول لينهى القصيدة : ـ

ابسط كفيك على المائدة وأغمض عينيك

سنريك الليلة أشباح الرؤيا

وستدخل مملكة الحلم الأبدى

لن ترجع منها

إلا محمولا

فوق الأعناق «النورا شبحية»

فابسط كفيك على المائدة وأغمض عينيك

واسمع ما يوحى !

ان سر نجاح هذه القصيدة يكمن كما سبق أن قلت فى القدرة على التحكم فى النغمة tone بحيث يخرج من تصارع نغمة الجد فى الأسلوب الرفيع مع نغمة

الواقعية فى الأسلوب العامى توتر يشبه التوتر الدرامى ويصل به إلى ذروة محتومة. والواقع أن استخدام بهاء جاهين للعامية غالبا ما يكون بسبب طلبه نغمة معينة لا تستطيع الفصحى أن تخرجها له. والنغمة عند المحدثين كما ذكرت فى كتاب لى بالإنجليزية هو ضروب من التورية الساخرة Varieties of Irony (هيئة الكتاب ـ ١٩٨٥) هى الطابع المميز لشعرهم جميعاً.

ولا داعى للافاضة ـ فى هذا التقديم الموجز ـ لقدرة العامية التى يستخدمها بهاء جاهين على إخراج ضروب منوعة من الأنغام ـ تتفاوت فى جديتها وسخريتها ولكنها تتفق جميعا فى صدقها وعمقها. والواقع إننى أجد أن القصائد المكتوبة بالعامية فى الديوان صادقة عميقة، تتميز بالحيوية والجدة والدقة فى ضبط صورها (وهى الدقة التى كان (عزرا باوند) ورفاقه من رواد المدرسة التصويرية ينادون بها لتحاشى التجريدات والتهويمات الرومانسية) انظر إلى النغمة التى يخرجها الشاعر باستخدامه العامية المصرية فى التليفون : ـ إن المتكلم (بطل القصيدة) يعيش فى عزلة كأنما هو فى سجن، وهو يستهل القصيدة بتنويعة على مطلع أغنية شهيرة لعبد الوهاب (طول عمرى عايش لوحدى) لكى يؤكد أن عيشه ليس الحياة التى نعرفها، وأن تعلق آماله برنين التليفون معناه أنه قد حرم الاتصال بالعالم، وأنه لذلك «مش موجود» والمفارقة فى هذه القصيدة التى يجسدها الشاعر صراحة فى النصف الأخير منها تتضمن تورية ساخرة من أرق ما قرأت:

وكل مرة صوت غريب
يسألنى عن إنسان غريب
أيوه أنا
أنا اللى باتكلم
ومش موجود !

أما المفارقة فهى يسيرة قريبة المأخذ ـ مفارقة الوجود والعدم معا، وأما التورية الساخرة فهى أن الانكار على المستوى الواقعى انكار أيضا على المستوى النفسى، والرمزى، فكلمة «غريب» التى تتردد مرتين فى سطرين متوالين تلقى بظلالها لتشرح

معنى عدم الوجود وتأكيده معا، فكل صوت يأتيه غريب، وكل ذكر لاسمه ـ رغم يقينه من اشارته إليه ـ يؤكد له غربته .

ثم انظر إلى النغمة الخفيفة التى تخرجها هذه الصورة الدقيقة : ـ

أنا اللمون البنزهير

أخضر ومر

ياحتة السكر

ياما نفسى نبقى لمون عصير !

ان ما نسميه بالاقتصاد فى الألفاظ والدقة فى التصوير (اللذين يفخر بهما الشعر الإنجليزى الحديث مثلا) يخرجان لنا لقطة سريعة تأخذ طريقها إلى القلب دون تردد ، فشوق الامتزاج مع الحبيب الذى تجسده الصورة يتضمن عدة مشاعر توحى بها التفاصيل الدقيقة، «وتضبطها» النغمة العامة التى تعتمد على السرعة ـ كما قلت ـ وعلى رجع صدى الألفاظ فى سمع القارىء.

واستخدام العامية هنا ضرورى لأن صورة «الليموناده» أو عصير الليمون المحلى بالسكر ـ تعتمد على تفاصيل نراها فى حياتنا اليومية ولا نترجمها (بل لا نستطيع ترجمتها) إلى الفصحى. فالبنزهير صغير وأخضر ـ (مثل الشاعر!) ولا مقابل للكلمة فى الفصحى ـ وكذلك تعبير «حتة السكر» فهى تعبير استعارى فى العامية لكل إنسان أو كل فتاة «حلوة» ولا يقابله بالقطع تعبير «قطعة السكر» التى تصرف الذهن إلى السكر الحقيقى .

النغمة هنا إذن تستمد طاقتها من توظيف العبارة للإيحاء بما لا تستطيع أن توحى به ترجمتها إلى الفصحى. والشاعر فى هذا يذكرنا بمحاولة الرومانسيين الأوائل إخراج التجربة فى صورتها اللغوية الأولى أى قبل ترجمتها إلى لغة الشعر أو إلى اللغة الرسمية، إعتقاداً منهم أن هذه الصورة اللغوية أصدق لاقترابها زمنا ومكانا من التجربة الشعورية التى قد تسبقها (وكان بعضهم يؤمن بذلك ـ أى بوجود تجربة نفسية تسبق الألفاظ المعبرة عنها) وقد تصاحبها أى أن ثمة مستوى للغة يمكنه مرادفة الشعور الذى يعبر عنه . واذن فإن الإحساس الذى توحى به «حتة

السكر» ـ كما قلت ـ قد يكون هو نفسه الإحساس الذى أوحى بهذا التعبير، وهو إحساس يفقد قدراً ما من الصدق الفنى اذا ترجم إلى الفصحى .

ولا يعنى هذا أن القصائد المكتوبة بالفصحى تقل فى صدقها عن قصائد العامية، فالشاعر هنا يتحاشى المصطلح التقليدى قدر الطاقة ويستمد لغته من اللغة المألوفة فى أجهزة الإعلام والكتب السيارة، بحيث يطبعها بطابع المعاصرة الكاملة حتى لكأنها صورة أخرى من صور التفكير لدى كل متعلم .

ولكن بهاء جاهين يظهر أصالة لا أجدها عند الكثيرين من شباب الشعراء ـ أصالة تضعه بهذا الديوان فى مصاف النضج الفنى ـ إذ يعتمد فى قصائد الفصحى لا على النغمة وحدها بل على الصورة أيضاً ـ وصوره تنطق فى معظمها بلسان العصر وتجسد مشاعر المصرى الصادق فى هذه الآونةمن حياتنا، وخصوصاً مشاعر الشباب الذى يجد نفسه محاصراً بقيم غريبة عليه ـ قيم قادمة من البلدان المحيطة به ـ فيستصرخ مشاعر انتمائه القديم ويحاول دائماً أن يتشبث بجذوره فى تربة مصر المعطاء ونيلها الكريم . فالقصيدة الأولى فى الديوان تجسيد رائع لهذه المشاعر، ومصطلحها الشعرى جديد، وكذلك القصيدة التالية «رحلة فى فنجان» ـ ولو أنها ترجع بعض أصداء صلاح عبد الصبور، أما القصيدة الثالثة ـ تقرير ـ فهى تعتمد على النغمة أكثر من الصورة وهى النغمة التى يعتمد فيها الشاعر على تكرار سطر واحد يتغير معناه من موقع إلى موقع فى القصيدة حتى يكتسى مرارة واضحة نتيجة للإحباط الأليم الذى تصوره القصيدة فى سرعة لاهثة.

وربما كان ثم تشابه غير مقصود ـ ولكننى أجده جديراً بالرصد ـ بين قصيدة معنى الأيام فى هذا الديوان وقصيدة لإمام المحدثين من شعراء الإنجليز هو فيليب لاركن بعنوان الأيام. فاليقظة التى يتحدث عنها لاركن هى يقظة الحياة والنوم الذى يتحدث عنه بهاء جاهين هو الموت، والقصيدتان على اختلافهما فى التصوير تتفقان فى رنة السخرية التى تنبع من الوعى بأن الحياة تذكّر الإنسان بوقع الخطى نحو الفناء ـ انظر إلى بداية قصيدة لاركن :

ما فائدة الأيام ؟

الأيام ـ ... هى ما نحيا فيه

تأتى كى توقظنا

المرة بعد المرة

خلقت كى نسعد فيها

بل أين نعيش سوى فى الأيام ؟

إن جو المباشرة والتلقائية الذى يسود هذه الأبيات يخفى نبرة السخرية التى يخلقها السؤال الانكارى فى البداية وتؤكدها نبرة الهزل فى البيت الأخير ـ فالنبرة الساخرة تقول أكثر مما تعنيه الألفاظ وتوحى بجانب مما تتضمنه أبيات بهاء جاهين فى ختام قصيدته :

تستيقظ ثم تنام

هذا معنى الأيام

أما الجانب الآخر الذى لم يصرح به بهاء فهو الصورة التى يرسمها لاركن فى الجزء الثانى من القصيدة ـ صورة مرض الموت الذى يجعل الإنسان يستدعى الطبيب ومعه قسيس يجريان لاهثين حتى يدركا المرء قبيل رحيله عن الأيام (وقد اخترت بحراً آخر) :

لكن حل هذه القضية

هو الذى يأتى بقس لاهثا مع الطبيب

يهرولان فى المعاطف الطويلة

وسط الحقول !

ولا داعى للإفاضة فى مدى «الحداثة» التى تتسم بها قصائد شاعرنا الشاب ويكفى أن أقول إنه شاعر ذو موهبة كبيرة استطاع أن يفلت من أنغام معظم المعاصرين من الجيل الذى سبقه، ونجح فى أن يتخذ لنفسه صوتاً متميزاً وأن يشق طريقاً جديداً أمام جيل جديد .

البالاد أو الموال الغربى

لا يمكن للمرء أن يتجاهل هذه الأيام ظاهرة «أغانى الفولكلور» والمغنين الذين تخصصوا فيها، كما لا يمكن لنا أن نهرب من هذه الأغانى ـ سواء موسيقاها أو أشعارها ـ إلا إذا صممنا على أن نغلق على أنفسنا الأبواب فلا نسمع الراديو أو الأغنية التى تحكى قصة بسيطة والتى تقترب إلى حد كبير من الموال فى أدبنا العربى . ويمكننا دون إجهاد أن نضع أيدينا على خصائص هذا النوع ـ الذى يبدو لأول وهلة أنه جديد بعض الشىء ـ وهى باختصار : الموسيقية الغلابة، القصة البسيطة (التى تقترب من «لقطة عابرة»)، واللغة العامية بل الدارجة أحيانا، وروح الفكاهة أو على الأقل انتفاء روح المأساة. وأحدث «بالاد» سمعناه يصور ذلك تماما، وعنوانه «أخد ايه» ترجم إلى العامية لأنه مكتوب بعامية محضة :

أول ما فات خد قلبها
مسك إيديها وخد بوسه
ماخدش باله أما اتكسفت
قال خدك أحمر يا عروسه
أخد عليها وبقى ييجى
يزورها كل عصريه
حلف ما يخدعها أبداً
ويخلى أيامها هنية

أبوها قال دا كلامه ظريف
فتح له بيته ينام ليلة
فى الصبح بصوا أتارى الضيف
سرق دولاب الفضية !

وفى الوقت نفسه سمعنا أغنية شائعة فى العالم الغربى عموما وعرف لحنها معظم الناس وهى تختلف عن هذه فى التكرار الذى تتميز به، وفى انعدام عنصر السرد تقريباً، وانعدام الفكاهة، وفى مسحة الجد الرومانسية التى تكسوها ـ واسمها **عشرة آلاف ميل** أو «وداع الأحبة » :

إذن فوداعاً حبيب الفؤاد
وداعا وليس لوقت طويل
ومهما ابتعدنا فحتما سأرجع
ولو سرت عشرة آلاف ميل
حبيب الفؤاد ـ
ولو سرت عشرة آلاف ميل .

وربما كانت هذه الأخيرة هى نقطة انطلاقنا إلى تفهم صلة هذه الظاهرة الجديدة بجذورها التاريخية، وإدراك عناصر الجدة وعناصر القدم فيها، فهذه الأغنية الحديثة لا مؤلف لها.. ولحنها أشهر من كلماته، والحقيقة أنها ليست جديدة على الإطلاق ولكنها إحياء لأغنية شعبية كانت تتمتع بنفس الشيوع فى القرن السادس عشر :

وداعاً إذن يا أعز الأحبة
وداعاً وليس لوقت طويل
إذا كنت أمضى فسوف أعود
ولو سرت عشرة آلاف ميل
حبيبى العزيز ـ
ولو سرت عشرة آلاف ميل .

إن التشابه بين الأغنيتين لا يمكن أن يكون وليد المصادفة، ورغم تغير العالم وتغير مغزى المسافات فإن العشرة آلاف ميل لا تزال رمزاً لبعد الشقة وصعوبة اللقاء. ولكن إذا كانت هذه هى نفس القصيدة فهل هناك أصول أدبية أخرى للبالادات الفكهة أو الساخرة الحديثة ؟

مواويل كبلنج :

لا يمكن أن نحدد بداية النهضة فى فن البالاد فى القرن العشرين عند تاريخ محدد ـ فالواقع أن الأغانى الشعبية ـ مهما تفاوت حظها من الشعبية انتشاراً و انحساراً ـ لم تمت ابداً، وظلت تتردد فى أنحاء البلاد على كافة المستويات طوال قرون عديدة، ولكن الذى حدث فى القرن العشرين هو أن ثورة أدبية ـ مشابهة لثورة وردزورث و كولريدج فى بداية القرن التاسع عشر ـ قامت بالنسبة لموقف الأدب الرسمى ـ (كما يسميه الدكتور عبد الحميد يونس) من الأدب الشعبى. وباختصار فإنه مثلما دعا الشاعران الإنجليزيان الرومانسيان فى أول القرن الماضى إلى عدم نبذ البالادات من دنيا الأدب والاعتراف بهذا الشكل الفنى باعتباره أدباً رفيعاً بالرغم من نقائصه الفنية واللغوية وذلك (بصفة رئيسيه) لتجسيده لمشاعر الإنسان الأولية وثراء مادته العاطفية، وجدنا ت . س . إليوت فى مقدمة نقدية كتبها لمختارات من شعر رديارد كبلنج ـ الذى ارتبط اسمه بالإمبراطورية البريطانية وحياة الإنجليز فى الهند ـ ينبه النقاد والأدباء إلى أن هذا الشاعر قد بعث فن الموال، وأن سر نجاحه يعود إلى ذلك، مؤكدا أن نظم المواويل ليس فحسب مرحلة من مراحل تطور الشعر، ولكنه لون فنى لا يزال حيا ومتطوراً «بطريقته الخاصة» وأنه يهب لذة أدبية دائمة .

وربما اختلفنا مع إليوت فى تفسيره لشعر كبلنج الذى يميل كثيراً إلى اتخاذ نعرة قومية وتفاخر ممجوج بعظمة الإمبراطورية. وربما كان إليوت نفسه متأثراً بقول كبلنج إنه كان يكتب المواويل. فهو يسمى قصيدة من أشهر قصائده «موال الشرق والغرب» ـ تلك التى تبدأ :

• الشرق هو الشرق

والغرب هو الغرب

لن يلتقى الاثنان

حتى يأتى الرحمن

بالأرض وبالأكوان

يوم الحشر الأعظم

لحساب لا يرحم!

لكن ـ

إن واجه خصم ذو بأس

ندا فى القوة والبطش

(حتى إن كانا ينتميان

لأقصى أطراف الأرض)

لن نشهد شرقاً أو غرباً

ستذوب حدودهما ذوبا

لن يفصل بينهما لون

أو جنس أو كرم المحتد !

أقول ربما اختلفنا مع إليوت، ولكن الحقيقة أن تأثير هذه المقدمة النقدية قد تخطى حدود تقييم شعر كبلنج إلى فتح عيون النقاد إلى هذا اللون من الشعر الذى يستمد حياته من الشعب ولن يموت أبداً طالما ظل فى الشعب حياة .

البالاد .. شكل فنى محض ؟

ولم يكن الباحثون قبل إليوت أقل اهتماماً بهذا اللون الذى ساد القرن التاسع عشر، ولكنهم اختلفوا ولا يزالون حول تعريف جامع مانع له . وأهم اتجاهاتهم هى أولا نزعة تؤكد أن الموال شكل فنى محض ـ أى إطار فنى من الموسيقى والألفاظ له روح خاصة به تشكل أى موضوع يتناوله، وأهم من دعا بهذا هو البروفسور و . ب . كير فى كتابه «شكل الشعر وأسلوبه». (الذى بين أن البالاد من الناحية التاريخية

لا يمكن إلا أن يكون شكلا فنيا محضا ـ فالكلمة اللاتينية التى اشتق منها اسم (بالارى) معناها يرقص، ومنها اشتقت كلمة باليه، وهكذا فإن المواويل لابد أن تعتبر أغانى أولا وقبل كل شىء، مهما كانت موضوعاتها).

والاتجاه الثانى يعتمد أيضاً على الأصول التاريخية لهذا اللون من الأدب الشعبى قائلا إنه ذو صلة وثيقة بحياة الشعب فى أفراحه ومآسيه ـ إذ كانت المواويل هذه تنشد فى المناسبات السعيدة وفى المآتم (وخاصة فى بلاد إسكندنياوه ـ كما بين ذلك البروفسور إنتويسيل) ـ ولابد أن نعتبره صورة من صور المجتمع ـ معبرا عن المشاعر الإنسانية التى يحفل بها والتى تتركز فى لحظات الانفعال الجماعية فى هذه المناسبات .

وهناك اتجاه حديث يعترف بصحة الاتجاهين السابقين ويجمع بينهما، كما أنه ـ وهذه أهم سمة فيه ـ يتناول المواويل هذه ليس على أساس أنها فولكلور من نوع خاص يندرج تحت علم الاجتماع بل وربما علم النفس الاجتماعى ـ ولكن على أساس أنها أدب وحسب. وهنا نجد أن النقاد وخاصة أولئك الذين اهتموا بهذا اللون وتخصصوا فيه يسلمون بأنه لا حاجز هناك بين الأدب الشعبى (باعتباره أن المواويل شعبية المنشأ واللغة والتكنيك) وبين الأدب الرسمى الذى يفترض فيه مخاطبة المتعلمين واستخدام فنون لغوية «رفيعة». وقد بدأت هذه الدراسات فى بداية الستينات معتمدة على ما جمعه الدارسون من مواويل وأهمها مجموعة مواويل فرانسيس تشايلد فى القرن التاسع عشر ومجموعة روكسبره ومجموعات بروفسور رولينز الحديثة .

المواويل والملاحم :

وأهم ما أنتهى إليه جهد الباحثين فى هذا الصدد هو تقسيم المواويل إلى نوعين (١) المواويل التقليدية و (٢) مواويل الشارع ـ أو الأزجال الساخرة . أما الأولى فقد نشأت فى مجتمع ريفى لم يعرف القراءة والكتابة، وكان لا يزال يعيش فى جو من العقائد والشعائر الموغلة فى القدم . ولم تكن هذه المواويل من تأليف شاعر بعينه ولكنها كانت نتاج قرائح ولغة الأجيال المتعاقبة، فسواء كانت تقدم لقطة

فنية محدودة أم تحكى قصة بطولية طويلة، فإنها لم تكن تقتصر على تصوير مجتمع بعينه أو تتناول أمور بقعة خاصة، ولكنها كانت تعبر عن وجدان جماعى ربما امتد ليشمل عدة مجتمعات على مدى عدة أجيال، وربما احتوى عدة قصص يتداخل بعضها فى بعض تداخل الملاحم الكلاسيكية .

التصوير والرمز :

ومما يؤيد هذا الرأى هو الطبيعة التصويرية التى تتميز بها هذه المواويل التقليدية والتى تشبه الملاحم شبها كبيراً. وربما كان أسطع دليل على ذلك فشل الرموز الدينية التى شكلت ضروباً شتى من الأدب فى العصور الوسطى فى تغيير طبيعة المواويل حتى المسيحية منها. فلا يمكننا إلا أن نلاحظ ذلك الرباط القوى الذى كان دائماً يشد المواويل إلى دنيا الأساطير وعالم الملاحم الكلاسيكية رغم تغير أوروبا فكراً وإحساساً ورغم شيوع الدين السماوى الجديد. فكما قال البروفسور شبرد نجد أن هذه المواويل حتى الدينية منها تستقى صورها ورموزها من الملاحم الشعبية، أى أنها «كانت تقدم الأفكار المسيحيةفى قالب أسطورى مستقى من الملحمة» . ويمكننا أن نرى ذلك بوضوح فى هذه القصيدة التى تشيع فيها روح الغموض وذلك الجو الرمزى الذى تضرب جذوره فى أعماق عالم الوثنية وعالم السحر :

عين الباز اشتعلت برقا — حمل الباز القلب القلقا
فى بستان حط السارى — فى قصر عالى الأسوار
من حولى فى القصر امتدت — حيطان من ذهب أصفر
وسرير فى البهو الأكبر — منقوش بالذهب الأحمر
وعليه ينام أبو الفرسان — جريحاً ينزف ليل نهار
وبجانب ذاك المرقد لوح — يحمل نقشاً مستغرب :
هذا شأن القلب المؤمن — لا قيد عليه ولا مهرب !

ولعل هذه القصيدة تكفى لتبيان تكنيك السرد فى المواويل التقليدية التى يقول عنها هودجارت (فى كتابه « المواويل») إنها «تعتمد على اللقطات السردية التعسفية

ـ أى التى لا ترتبط بمنطق محدد ـ وعلى صور فنية مشابهة لصور الأحلام، وعلى التقابل ـ أى وضع الانطباعات بعضها إلى جوار بعض ـ بدلا من الشرح والتفسير، وتتوسل بالحدث بدلا من التحليل عند تناولها للأفكار والشخصيات» . ويمكن أن نضيف إلى هذا أنها تميل إلى الرمز فى تناولها للحدث أكثر مما تميل إلى التصوير الواقعى الدقيق، وذلك لاستقائها المادة الأولى من التراث ومن موسيقى الكلمات الأصلية التى تتوارثها الأجيال وللعنصر الجماعى فى تأليفها وإنشادها .

مواويل الشارع أو الأزجال الساخرة :

وقد ظلت هذه المواويل التقليدية بشتى أنواعها شائعة يتناقلها الرواة ويتغنى بها الناس جيلا بعد جيل حتى اخترعت الطباعة وانتشرت فبدأ بعض أصحاب المطابع فى استغلال هذه المواويل لكسب الرزق. ولكن هذه المواويل بدأت تتحول على أيدى هؤلاء (الذين يسميهم البروفسور جريرسون بالصحفيين) تحولا جذريا : لم تعد تتناول المشاعر الدينية أو البطولية أو الرومانسية بشكل عام وإنما أصبحت تتناول المشاكل الاجتماعية الدقيقة التى يعانى منها أهل المدن، وانتحت فى تناولها لهذه المشاكل ناحية الفكاهة والواقعية بدلا من المأساة والرمزية ـ بل إنها اكتسبت اسما جديدا هو «بالاد الشارع»، وشاعت فى المجتمع المتعلم أو نصف المتعلم فى الحضر وبخاصة فى الطبقة العاملة التى بدأت تظهر فى المدن .

وكان أصحاب المطابع يطبعون المواويل ـ دون ذكر اسم المؤلف ـ على جانب واحد من «صحيفة عريضة» (كما كانت تسمى) من الورق السميك نوعا، وحوله زخارف ورسوم ذات أنماط متكررة، وكانت تباع فى الأسواق وفى الطريق العام، وتدريجياً بدأ المؤلفون يستغلون أخبار الساعة فى صياغة مواويل تتناول هذه الأحداث سعيا وراء الكسب والإثارة. ورغم أن الموضوعات الجديدة التى تتناولها هذه المواويل أصبحت محدودة إلى درجة كبيرة إلا أن هذه اللون أصبحت له وظيفة اجتماعية من نوع آخر: ألا وهى النقد اللاذع للمجتمع الذى نشأت فيه. ومثال ذلك هذه القصيدة التى هى أقرب إلى الزجل منها إلى الشعر (ولذلك ترجمت إلى العامية) ـ وبعض أبياتها تقول :

يا أهل بلدى ووطنى فيه عندى غنوة جديدة
كلامها يمكن يحزن لكن معانيه مفيدة
العيشة غليت نار اللقمة صارت مرة
وكل حاجة غليت إلا عمل الفقرا ...
فيه جارنا راجل غنى فى أرضه قمح كتير
المولى زاد محصوله قناطير ورا قناطير
لكن يدويك حنفرح بالخير فى أيد الفقير
صاحبنا خيب آمالنا وقال : لا يمكن يصير !
فكر وقال : يا سلام ! لو بعت حاخسر تمام!
لما المحاصيل تزيد ترخص فى إيد العوام !
لازم أغلّى تمنها يا مابعش ـ آخر كلام !
القمح تمنه ولّع والحبه صار لها قيمة
والاحسان للفقرا أصبح موضة قديمة
وكل حاجة غليت إلا عمل الفقرا ...

والواضح أن هذه القصيدة ـ أو هذا الموال ـ كان يؤلف ليتغنى به على أنغام لحن تقليدى ـ أى أن الكلمات تركب وحسب على اللحن الموجود ـ ولهذاكانت سريعة الانتشار، وذات تأثير فعال فى نشر الوعى الاجتماعى وتعميق إحساس الناس بالأوضاع السائدة فى وقت لم تكن الصحف قد انتشرت فيه انتشارها اليوم.

ولقد كان «الأدباء الرسميون» أى أصحاب الشعر الفصيح المطبوع فى دواوين خاصة يحسون بقدرة هذه المواويل على تصوير المشاعر التى تفوتهم وتصعب عليهم بسبب تقيدهم بالفصحى، ولكنهم كانوا يأنفون من كتابتها بسبب ارتباطها بالعوام من غير المثقفين، وبسبب الموضوعات التافهة أحيانا والروح غير الأخلاقية التى كانت تسود كثيراً منها . ولكننا نعرف أن نقاداً كباراً مثل الدكتور جونسون نفسه

وأديسون وغيره من عمالقة القرن الثامن عشر قد أثنوا على بعض هذه المواويل، كما امتدحها وأحس بقيمتها الفنية شعراء بارزون مثل كوبر وجراى وغيرهما من أبناء نفس القرن، ــ بل إن بوب نفسه كتب موالا ذات يوم ! ـ ولكن المواويل لم تكن فى ذلك القرن تعد من بين ألوان الأدب المحترمة . صحيح أنها أثرت فى الكثيرين من الشعراء مثل بليك وبيرنز، وصحيح أن كثيرين من صغار الشعراء قد حاكوا هذه المواويل شكلا وموضوعا مثل برايور وشنستون، ولكن الثورة الحقيقية التى أتت بهذا اللون الأدبى إلى مكان الصدارة فى عالم الشعر لم تقم إلا حين أصدر كولريدج و وردزورث ديوانهما المسمى «مواويل غنائية» عام ١٧٩٨ .

ومثلما فعل الرومانسيون، نجد أن الشعراء المحدثين لا يبنون مواويلهم على الأنماط التقليدية الحديثة فحسب، ولكنهم أيضاً يستلهمون مواويل الشارع، ويستقون منها روح السخرية والدعابة والواقعية . وربما اعترض معترض قائلا إن بعض الشعراء المبدعين مثل لوى اكنيس قد كتبوا مواويل أصلية تفيض حيوية وتجيش بالمشاعر الرومانسية دون محاكاة أى من النوعين فى الأوزان والقوافى والألحان. هذا لا شك صحيح. ولكن لوى ماكنيس عبقرية مستقلة، فهو يسطع بين شعراء الثلاثينات أساسا لاختلافه عن معاصريه، ولا يمكننا أن نعتبره نموذجا لتيار كامل فى الشعر .

النهضة الحديثة إذن ليست جديدة بالمعنى المفهوم، ولكنها إحياء لتراث أهمل فترة ثم امتدت إليه يد الزمان فأحيته، وربما كان هذا شأن الأدب والفن فى كل عصر وكل مكان .

عبد الوهاب والرومانسية العربية

قد يعجب القارئ حين يجد اسم مطرب وموسيقى كبير مثل محمد عبد الوهاب فى محفل الشعر والشعراء، ولكن الواقع أنه شارك مع أم كلثوم فى ترسيخ تيار فنى فى الأدب العربى لا يمكن تجاهله ـ فهو الذى أرسى قواعد الشعر الرومانسى (بمعنى الأسس التى يستند عليها البنيان) بين الناس، وساهم فى إيجاد القدرة على التذوق بل والاستمتاع ـ على مستوى جماهير الشعب ـ بشعراء الإحياء ثم بالرومانسيين، ومن ثم فهو عامل مهم فى حركة الشعر العربى الحديثة ـ بالفصحى والعامية كما سوف يتضح من مقالى هذا ـ ولابد من إدراجه فى قائمة المساهمين فى هذا الاتجاه لأن «اختيار» القصيدة يتضمن حكماً نقدياً بل هو من أهم الأحكام حين يتصدى المطرب لاشاعتها على ألسنة الجماهير. ومن ثم فلابد لنا من رصد نصيب عبد الوهاب فى هذه الرحلة .

تمتد رحلة محمد عبد الوهاب الفنية بامتداد سنوات القرن العشرين، وتاريخه الفنى هو نفسه تاريخ الشعر العربى الحديث، من حركة «الإحياء» أو «البعث» بزعامة أحمد شوقى إلى الشعر الجديد، بحيث كانت آخر أغنية لحنها لنجاة الصغيرة هى «أسألك الرحيلا» لنزار قبانى. والمتتبع لأغانى محمد عبد الوهاب بالفصحى والعامية جميعاً لا يمكنه إلا أن يلاحظ اتجاهاً فنياً واضحاً فى تذوق الشعر، واختيار النماذج التى تتفق مع مذهبه الخاص، ومفهوماته التى استقاها من حركة الإحياء التى شاع وصفها بالكلاسيكية (بسبب التزامها بالشكل الخارجى القديم) والتى كانت فى حقيقتها حركة رومانسية فياضة بالمعنى الحديث، ولذلك لم يكن من الغريب أن يختار أعضاء جماعة أبوللو الرومانسية أحمد شوقى لرئاسة الجماعة قبيل رحيله .

واتجاه محمد عبد الوهاب الرومانسي يتجلى منذ البداية في اختيار قصائد الحب والغزل، وخصوصاً ما يتكىء فيها الشاعر على نقاء العاطفة بحيث تصبح القيم مطلقة .. قيمة الجمال، وقيمة الوفاء، وقيمة انطلاق الإنسان في حياته بحرية مطلقة! والغريب أن هذه القيم التي تبدو في أعين نقاد أوروبا هذه الأيام منفصلة بعض الشيء عن الواقع، كانت انعكاساً لطموحات أهل مصر وأهل الشرق بعامة في أيام التحرر الوطني والكفاح ضد المستعمر، ونشدانا لمجد الأجداد التليد الذي بني على نفس هذه القيم !

لقد حملت موسيقى عبد الوهاب، وحمل صوته الرخيم، أنغام العربية الجزلة إلى شتى طبقات الشعب، فنشأ جيلان كاملان على لون معين من الشعر اختاره عبد الوهاب بحسه الصادق من بين شتى الاتجاهات، فتفتحت آذاننا على وعي عميق بعاطفة الانتماء والحرية والجمال، قبل أن تدركها عقولنا أو تشهدها عيوننا، وكان أسلوبه في ذلك أن يتسلل إلى نفوسنا بقوة اللحن الشرقي الذي يتطور استراقاً وهوناً، فهو يبدأ من الأنغام القديمة التي تضرب بجذورها في تاريخنا وتستمد كيانها من أصالتها، ويتطور إلى الألحان الحديثه التي شاعت في الموسيقى الأوربية وإن لم تفقد الصلة بجذورها، إذ يبدأ عبد الوهاب «بتدريب» الأذن الشرقية على أنغام الفرقة المستحدثة التي حلت محل التخت الشرقي، مضيفاً آلة بعد آلة من الآلات التي يستخدمها الغربيون وإن كان مخترعوها هم قدماء المصريين، حتى إذا ما أحس أن الذوق قد تغير وأصبح على استعداد لقبول ألحان من نوع جديد، أتى بأنغامة الجديدة التي استعاضت بالسلالم الكبيرة (الماجور) عن الصغيرة (المينور) أو مزجت بينها، حتى جاء زمن استطاع عبد الوهاب أن يكتب لحنا للبيانو يطرح فيه ربع النغمة الشرقية (ثلاثة أرباع النغمة في الحقيقة) في المطلع، ثم يعود للاستعانة بها في مقطع لاحق (الصبا والجمال مثلاً) . كما كان من أسلوبه استلهام الألحان الشعبية التي يتغنى بها الباعة الجائلون، ويتغنى بها الفلاحون في الحقول، والصيادون في البحر، مثل نغم البيات، حتى أزال تماماً أي شعور بالغربة كان يمكن أن ينتاب السامع لموسيقاه الجديدة .

أما اختياراته الأولى من الشعر العربي ، فصيحه وعاميه، فكانت بطبيعة الحال من أحمد شوقي. ويحسب لمحد عبد الوهاب هنا أنه أزال الفارق الزائف الذي

يفصل بين هذين المستويين من مستويات اللغة العربية، فغنى لأمير الشعراء «ياجارة الوادى» ، مثلما غى له «فى الليل لما خلى» ، وغنى «يا ناعماً رقدت جفونه» مثلما غنى «اللى يحب الجمال، وغنى «تلفتت ظبية الوادى» (قيس بن الملوح) مثلما غنى «النيل نجاشى». وفى كل هذه الأغانى نجد إبداع الشاعر، وإبداع الملحن الذى اختار شعر الشاعر، فى تقديم الصور الفنية الجديدة، والاستعانة بفنون الشعر الحديثه مثل «الموقف الرمزى» والتوتر الدرامى، مثلما يفعل فى (بلبل حيران) التى يستلهم فيها شوقى قصة (البلبل والوردة الحمراء) لأوسكار وايلد ليصور لنا تفانى الفنان فى حب الجمال، إذ يموت البلبل من وخز شوكة الوردة عند أوسكار وايلد حتى تصبح وردة تعين العاشق فى القصة المشهورة على الظفر بفؤاد حبيبته، بينما يتحول عند شوقى وعبد الوهاب إلى عاشق للجمال فحسب. وانظر كيف نقل عبد الوهاب صور شوقى الشعرية فى ذلك «المونولوج» الأشهر :

سكران بغير الكاس فى مجلس الورد
من عنبر الأنفاس ومنظر الخد
يبص فوقه ويبص تحته
يمد طوقه يشم ريحته ...
من فرع غصنه ع الورد مال
وراح يمينه وجه شمال
قال له ياسوسن ياتمر حنة
يا ورد أحسن من ورد جنة
مين بالفرح لونك
ومن الشفق كونك
يا ريحة الحبايب يا خد الملاح
لشوكة جمالك وضعت السلاح
تبارك اللى خلق ظلك من الخفة
واللى كساك الورق ولفه دى اللفة
زى القبل ولفت شفة على شفة!

وسرعان ما يتحول استغراق البلبل فى جمال الورد إلى عاطفة مدمرة، تودى به فى الصباح، ولكن هذه الصور التى أبدعها تظل حية فى موسيقى عبد الوهاب إلى الأبد. وانظر معى كيف يرقى عبد الوهاب وشوقى إلى مصاف الشعر العظيم والموسيقى العظيمة فى الأغنية التى غناها فى افتتاح معهد الموسيقى العربية أمام الملك فؤاد عام ١٩٣١، واستخدم فى مطلعها سلما كبيرا (ما جور) يخلو حتى من أنصاف النغمات وهى (فى الليل لما خلى) :

الفجر شأشأ وفاض على سواد الخميلة

لمح كلمح البياض من العيون الكحيلة

والليل سرح فى الرياض أدهم بغرة جميلة

وقد قيل إن شوقى هو الذى أثر على عبد الوهاب إذ أمده بهذه القصائد البديعة، ولكن الواقع هو أن عبد الوهاب هو الذى أثر على شعر شوقى فجعله يرقى إلى هذا المستوى من الشعر العامى، وهو عامىٌ فى بنائه النحوى فقط أما كلماته فهى فصحى دائماً، حتى كلمة (شأشأ) هنا فصحى، كما أثبت الدكتور محمد التنير، وكما أوردها الدكتور شوقى ضيف فى كتابه عن شوقى. أى أن الشأشأة هنا ليست شقشقة كما يتبادر إلى ذهن غير المتخصص.

ولم يترك عبد الوهاب هذا المستوى الرفيع فى فترته السينمائية التى اقتضت الاستعانة بشعر العامية الخالصة، فغنى لرامى أغانى جميلة بالعامية بعد قصيدتيه الجميلتين (على غصون البان وسهرت منه الليالى) أهمها أغانى فيلم (يحيا الحب) التى أفرغ رامى فيها طاقته الشعرية فى العامية المصرية الراقية ، وإلى جانب رامى نذكر عزيز أباظة (همسة حائرة) محمود أبو الوفا (عندما يأتى المساء) و بشارة الخورى (جفنه علم الغزل)، والشاعر الرومانسى الأكبر إليا أبو ماضى (الطلاسم) وهى التى أصبحت جزءاً لا يتجزأ من حيرة الإنسان فى كل موقف ، إذ غناها عبد الوهاب أولاً فى (رصاصة فى القلب) ثم غناها عبد الحليم حافظ فى (الخطايا) ، وأصبحت افتتاحيتها التى تنساب بأنغام القانون علماً على هذه الحيرة الوجودية. ونذكر منهم أيضاً الأخطل الصغير أى شاعر لبنان العظيم ووارث إمارة الشعر من شوقى بشارة الخورى ، إذ غنى له فى (يوم سعيد) قصيدة (الصبا والجمال) التى

تبدأ أيضاً وتنتهى بسلم كبير (ماجور) يعزف على البيانو وتتخللها أنغام شرقية بالغة العذوبة :

قتل الورد نفسه حسداً منك وألقى دماه في وجنتيك

والفراشات ملت الزهر لما حدثتها الأنسام عن شفتيك

وكذلك غنى لبشارة الخورى (خارج السينما) (الهوى والشباب) على العود فحسب فأشاع أبيات العربية الجزلة فى قلوب العرب مثقفين وأميين :

يشرب الكأس ذو الحجى ويبقّى   لغد فى قرارة الكاس شيّا

لم يكن لى غد فأفرغت كأسى   ثم حطمتها على شفتيّا

وسرعان ما تغنى بشعر شاعر مدرسة أبوللو على محمود طه (الجندول، كليوباترا وفلسطين) وأحمد فتحى (الكرنك) إلى جانب بعض أغانى شوقى التى طواها النسيان وإن كانت بعض أبياتها مازالت تتردد على الألسنة مثل (دمشق) :

وللحرية الحمراء باب   بكل يد مضرجة يدق

و (إلام الخلف)

إلام الخلف بينكمو إلاما   وهذه الضجة الكبرى علاما

وفيم يكيد بعضكمو لبعض   وتبدون العداوة والخصاما

وفى الأربعينات أيضا إحدى المعارضات الحديثة للحصرى القيروانى التى مطلعها

يا ليلُ .. الصبُّ متى غده   أقيام الساعة موعده ؟

إذ يقول شوقى :

مضناك جفاه مرقده   * وبكاه ورحّم عُوّده

والواضح أن عبد الوهاب فى هذه الفترة لم يكن حدد لنفسه منهجاً واضحاً فى تلحين الشعر، فأحيانا يغنى الشطر فى جملة موسيقية واحدة كما يفعل فى القصيدة المذكورة، وأحيانا يغنى البيت كله فى نفس الجملة الموسيقية مثل يفعل فى

قصيدة شوقى الأخري (يا شراعاً وراء دجلة يجرى.. . فى دموعى تجنبتك العوادى) وانظر تلحين عبدالوهاب فى جملة موسيقية واحدة لهذا البيت:

والنُّواسِيُّ والندامى أَمِنْهُمْ سـامـرٌ يملأُ الدجى أو نادى

ولكنه أحيانا يقطع البيت تقطيعاً مثلما يفعل فى كيلوباترا، ولله در صديقى المستشار أحمد السودة الذى ذكرنى فى الخمسينات بأن تلحين اسم كيلوباترا وحده يوحى بالنداء، فكأنما يوقظ حسناء الزمان من سبات القرون! وهو يفعل ذلك فى «بعثت/ فى زورق مستلهم من كل فن» وهلم جراً. ولكن السمة الغالبة هو أنه مازال يحتفظ للبيت بوحدته الموسيقية مهما قطع فيه، ويكفى أن نقارن بين تلحينه لبيت كامل فى فلسطين هو

أنتركهم يغصبون العروبة مجد الأبوة والسؤددا

وتلحينه لبيت كامل فى قصيدة قديمة هى (يا ناعماً رقدت جفونه)

بينى وبينك فى الهوى سبب سيجمعنا متينه

يكفى أن نقارن بين طول الجملتين الموسيقيتين لندرك المحاولة الجديدة التى بدأها موسيقارنا الكبير.

وفى الخمسينات بدأت مرحلة جديدة اتسمت بنفس الاتجاه الرومانسى الذى عرّفناه بايجاز ولكنها اتسمت أيضاً بالتنوع فدخل من مدرسة أبوللو الشاعر الفذ محمود حسن إسماعيل (دعاء الشرق، النهر الخالد) وانضم إليه كامل الشناوى (كان وهماً وأمانى وحلماً، على باب مصر) وأحمد خميس (الروابى الخضر) ونزار قبانى (أيظن).

ولفيف من شعراء العامية يتقدمهم رفيق عمره حسين السيد، ويتميز من بينهم مأمون الشناوى (من قد إيه كنا هنا) وغيرهما.

وقد امتدت مرحلة الخمسينات إلى الستينات حين توقف الشعراء عن كتابة الشعر العمودى، ولم يستجب عبدالوهاب للشعر الجديد المرسل (شعر التفعيله) بل اتجه بصورة كاملة إلى الشعر العامى، وهو شعر يتفاوت فى مستوى لغته بين الجزالة (كما فى شوقى) واللغة الدارجة (حسين السيد)، وإن كان عبدالوهاب لا

يقف عند المستوى اللغوى اطلاقاً بل يتناول المستويين كما لو كانا مستوى واحداً، وربما كان مثله الأعلى في هذا هو بشارة الخوري:

يا ورد مـين يشتـريك والحـبيب يهـديـك
يهـدى إليـه الأمـل والهـوى والقـبل

يـا ورد...الـبـخ

يا ورد يا أحمـر قل لى مـين جـرحـك
جـرح شـفـايفك وخلى علـى شـفـايفك دمك
شـقت جـيـوب الغـزل وانبـح صـوت القـبـل
عـلى الشـفـاه التي تشـرب من مـهـجـتى
يا ورد ليـه الخـجل فـيـك يحـلو الغـزل

يـا ورد...الـبـخ

فالمزج المتعمد هنا بين الفصحى المعربة والعامية يقصد به إزالة ما أسميته بالحاجز الوهمى بين المستويين وهو الذى أعده من أعظم إنجازات عبدالوهاب. انه يغنى (لا تكذبى) ويغنيها معه عبدالحليم حافظ ونجاة الصغيرة ويغنيها معه الملايين دون أن يتوقف واحد لحظة واحدة ليعلن عن إدراكه أنها مكتوبة بالفصحى، وحين ينتقد أحد العروضيين كامل الشناوى لأنه «يخطف» حرف العلة فى (سفحتها) :

مـاذا أقـول لأدمع سـفـحـتـهـا أشـواقي إليك

بينما يحتفظ بالحرف كاملاً فى البيت التالى (مزقتها):

مـاذا أقـول لأضلع مـزقـتـهـا خـوفـاً عليك

يضحك منه كامل الشناوى ويقول له «اقرأها بالعامية!» - رحم الله جليل البندارى الذى شهد هذا التجاذب وتصورها فكاهة، وما هى بفكاهة، إذ أزال عبدالوهاب الحاجز وأجاز ما لا يجوز!

ولذلك فعندما بدأ عبدالوهاب وضع ألحانه لأم كلثوم (١٩٦٤) لم تكن قضية اللغة ومستوياتها واردة على الاطلاق، فوضع ألحانا لشعر الشاعر اللبناني جورج جرداق (هذه ليلتي وحلم حياتي) ثم الشاعر السوداني الهادي آدم (أغداً ألقاك) وسرعان ما غنى لعبدالمنعم الرفاعي (نجوى) على العود ... بين عشرات الألحان التي كان يضعها للآخرين! وإذا كان ثمة سمة تستوقفنا في الشعر الذي اختاره في أواخر الستينات وأوائل السبعينات فهو أنه يتبع في روحه شعر شوقي ويختلف تماماً عن الشعر الجديد الذي شاع في الوطن العربي وسادته نبرات الشك والسخرية بل والقتامة والجهامة! فمحمد عبدالوهاب كان مشرق النظرة فياضاً بالتفاؤل والأمل، مؤمنا بالقيم المطلقة التي ذكرتها في بداية الحديث، وكان يغني لكل ما هو إيجابي في حياة الإنسان المصري والعربي - (أيها الخفاق في مسرى الهوى) - (مين زيك عندي يا خضرة) - (مصر نادتنا فلبينا نداها) - (ياللي زرعتوا البرتقال) - (هليت يا ربيع) - (كنت في صمتك مرغم) - (دقت ساعة العمل الثوري) - (زود جيش أوطانك) إلى آخر قائمة لا تنتهي - وهي كما نرى بالفصحى والعامية جميعاً..

ولا يفوتنا ونحن نشير إلى علاقة الشعر العربي بغناء عبدالوهاب أن نشير إلى آخر ما غناه بصوته - (من غير ليه) - وهي الأغنية التي كان لابد أن تثير الجدل مثل سائر أغاني عبدالوهاب، ولعلنا نقتبس عنوانها للرد على من اتهموه بهذا وبذاك، فهو قد غنى لمهيار الديلمي (أعجبت بي بين نادي قومها) مثلما غنى لعبدالمنعم السباعي (أنا والعذاب وهواك)، وهو قد غنى أخيراً لمرسي جميل عزيز، أغنية تقول ببساطة إن الشعر هو الشعر، سواء كتب بالفصحى أم بالعامية، وإن حياة الفنان تطور مستمر مع روح عصره، سواء كان يسبقه أو يلاحقه، أما عبد الوهاب فكان ذا طابع رومانسي دفاق ما فتىء يشارك في صنع وجدان جيله والأجيال التي تلته، بالموسيقى وبالشعر.

بين وفاء وجدى وفتحي سعيد

عندما يصل الشاعر إلى مرحلة الديوان الثالث يكون من واجب الناقد أن يتخطى مرحلة التقديم إلى مرحلة التقييم. ولكن التقييم قد يحتاج إلى إطار قد يتسع ليشمل الشعراء المعاصرين بل أكثر من تيار أدبى واحد محليا وعالميا وهكذا فربما كان من الأجدى أن نحاول هنا إلقاء الضوء وحسب على الإطار الضيق الذى تنتمى إليه مدرسة وفاء وجدى الشعرية فى مصر والعالم العربى ثم إلقاء الضوء أيضا ـ وهذا أهم ـ على الخصائص التى تهبها تفردا واختلافاً عمن يكتبون هذا اللون من الشعر اليوم .

أما هذا الإطار فهو إطار الشعر الحديث الذى يختلف من الناحية الشكلية عن الشعر العمودى ويختلف من ناحية مادته عن التراث الشعرى الذى يشكل صلب الأدب العربى الذى درجنا عليه وبالذات فى تنوع «أصواته » أى فى تجاوزه الدورالتقليدى للشاعر فى المجتمع والذى استلزم صوتاً محدداً عالى النبرة ممثلا لأفكار ومشاعر عامة ـ فى الغالب ـ إذ أصبح الشاعر يميل اليوم إلى قول الشعر المقروء (أو المهموس أو شعر الوجدان) وأصبح يفضل هذا الصوت الجديد الذى أخذ مكانه إلى جانب الأصوات الأخرى التى أتت بها حركة التجديد مثل شعر الأقنعة أى الشعر الذى يتقمص فيه الشاعر شخصية أخرى ويتحدث بلسانها فينوع بذلك من مستوى لغته وصوره وتركيباته الفنية (وهو ما يسميه اليوت بالصوت الثانى للشعر) . ومثل الشعر المسرحى أى الشعر الذى يختفى فيه الشاعر تماما وراء شخصيات الدراما .

ومن ناحية التركيب فقد أمكن لنا أن نسمع فى الشعر الحديث أصواتا متعددة تتمازج وتتشابك لتخرج لنا أنغاما «بوليفونية» (مثل الموسيقى) حتى لو تعارضت أجزاؤها ونبراتها من مكان إلى مكان - إذ إن البناء الدقيق للقصيدة يستطيع أن يحدث أثرا تراكميا من توالى وتقابل اللحظات الشعورية مهما اختلفت وتداخلت وتناقضت .

وأما الخلاف الشكلى بين الشعر العمودى والشعر الحديث (والذى أحيانا ما يوصف بأنه «مرسل») فقد آن له أن يبتعد عن بؤرة الصورة لأنه خلاف فى الحقيقة بين صوتين مختلفين من أصوات الشعر أعتقد أننا بحاجة إليهما معاً بل إن ارتفاع النبرة (بل والخطابية) لها مكان إلى جانب الشعر الوجدانى أو المهموس ، وقد يجتمع الصوتان فى عمل شعرى درامى أو حتى فى قصيدة غنائية حديثة تحتاج إلى التقابل بينهما ولكن نقطة الخلاف التى لا يمكن أن تحسم هى أن الشعراء المحدثين ينعون على من يقرضون الشعر العمودى إصرارهم على وحدة البيت بحيث لا تتجاوز الفكرة أو الصورة «بيتها» وبحيث يصبح العامل الذى يربط بين الأبيات إطار شعرى أو فكرى عام بدلا من النسيج الداخلى - هذا إلى جانب الصعوبات التى تضعها القافية فى طريق من يحاول كتابة الشعر القصصى أو الدرامى أو حتى القصائد «الغنائية» الطويلة .

ومن ناحية أخرى فإن أصحاب الشعر العمودى يأخذون على من يكتبون الشعر الحديث عدم خروجهم على البحور الصافية أى التى تتوسل بالتفعيلة الواحدة والتى قد تتكرر إلى مالا نهاية دون تنويع عدا ما يهيئه الزخاف الطبيعى فتحدث لونا من الرتابة فى الإيقاع يحرم القارىء من التلوين أى المغايرة فى الموسيقى وهو مالا يتأتى فى نظرهم إلا بالتوسل بتفعيلات متعددة .

كما أنهم يأخذون عليهم التزامهم بموضوعات محدودة ومتكررة حتى لتكاد القصائد المرسلة تكررنفسها من شاعر إلى شاعر بل وفى أيدى الشاعر الواحد مهما حاول التنويع فى المدخل والمعالجة.

والحق أن الكثيرين ممن يكتبون الشعر الجديد قد وقعوا فى نفس الخطأ الذى وقع فيه كتاب الشعر العمودى من اقتصار على قاموس شعرى محدود (فى الألفاظ

والصور بل والأفكار) يمكننا أن نرصد مفرداته التى تظهر فى أشكال وتراكيب مختلفة ولكنها فى النهاية واحدة. وأصدق مثل على هذا هو الصور «السيريالية» أى التى تنشأ من استعارات معقدة متداخلة لا تقدم إلى العين أو الحواس الأخرى صوراً منظورة أو يمكن تخيلها مهما حاول القارىء وأجهد خياله - وهكذا ابتعد المولعون بهذه «الصور» عن المنبع الأول الذى استمد الشعر الحديث منه طاقته الثورية وهو مدرسة التصويريين التى ازدهرت فى إنجلترا فى أوائل هذا القرن وكانت تمثل ثورة على رومانسية القرن التاسع عشر بتجريداتها وتعميماتها وتهويماتها بعيدا عن عالم الحواس. أى أنه إذا كان الشعر الحديث فى مصر قد نشأ فى حجر المدرسة الحديثة فى الشعر فى أوروبا وأمريكا - داعيا إلى الصور الحسية والتجسيد ومحاولة الاقتراب بالشعر من الفنون الأخرى وبخاصة الفنون التشكيلية والدرامية والموسيقى، فإنه قد جنح (خاصة فى أيدى الشباب) إلى لون من المبالغة الاستعارية فى التصوير ابتعدت به عن هذه الفنون وعادت به إما إلى الصور المعقدة التى اشتهر بها شعراء المدرسة الميتافيزيقية أو إلى التجريدات الرومانسية التى دفعت إلى الثورة الحديثة .

وهكذا يواجه من يكتب الشعر الوم اختياراً صعباً.. فهو يفضل الشكل الجديد لما يتيحه من حرية ومن السبل المتعددة للتحقيق الفنى، وفى الوقت نفسه يجد من الصعب عليه ألا يجارى هذه النزعة السيريالية التى أصبحت طابع شعر كثير من المحدثين، كما أنه لا يستطيع بسهولة أن يكتب الشعر العمودى إما لأنه لم يستوعب التراث ويتسلح بالأدوات اللغوية والفنية التى تجعله يترجم مشاعره وأفكاره بيسر إلى لغة القدماء، وإما لأنه لا يرى فى الشكل الصارم للقصيدة العربية إطاراً يستطيع أن يصب فيه مشاعر عالمه المعاصر بكل تعقيداته وحياته الحافلة .

وهكذا فإن الشاعر الحديث دائماً فى صراع للتوصل إلى صيغة جديدة يستطيع أن يسمع من خلالها صوته إلى القراء - صيغة تمثل حلقة الوصل بين القديم الذى يثور عليه والجديد الذى يريد أن يأتى به - أى صيغة يتفرد هو بها دون أن تنتمى لجمود قديم أو لشطط حديث. والناقد الذى دائماً ما يمثل الحساسية

الجديدة للقراء والشعراء معاً ـ عليه أن يدرك أبعاد هذه الصيغة وحلقة الوصل التى تمثلها .

* * *

يبرز فى كل عصر أدبى عبقرى يحدد المسار الفنى الجديد لجيله أو للجيل الذى يليه . وأقصد به الفنان الذى لديه من الأصالة ومن الجرأة ما يدفعه إلى التغيير والاصرار على التغيير مهما كانت الصدمة التى يحدثها فى البداية ومهما لاقى من عنت ونكران فى أول الأمر . فهو واثق أنه سوف يثبت أقدامه تدريجيا وأن من حوله سوف يتبعون خطاه. وقد أحدث صلاح عبد الصبور هذاالتغيير الهام حقا فى حياة الشعر العربى إذ وجد الصيغة الصائبة التى بلورت الحساسية الجديدة لجيل النصف الثانى من القرن العشرين فى الأدب العربى وهى صيغة امتدت جذورها فى التراث وارتوت بفن العالم الواسع من حولنا وأورقت أغصانها ثم أثمرت لتقدم مشاعر جيلنا وأفكاره واستجابته للحياة فى هذا العصر.

وقد كان من الطبيعى أن يرى نقاد اليوم ـ الذين يحملون شعر صلاح عبد الصبور فى وجدانهم ـ كل شعر جديد فى إطار ما أبدعه ويبدعه . وكان من الطبيعى أيضاً أن يقارن كل شعر جديد به بل وأن يقاس كل إبداع فى هذا الإطار بما يبدعه هو. هذه طبيعة الأشياء ولكن ثمة أصواتا أخرى يمكن أن تسمع خارج هذه المقارنة ـ أصواتا ربما استمدت أنغامها الأولى منه ولكنها استقلت بعد ذلك فلم تعد المقارنة لازمة. ومن بين هذه الأصوات صوت وفاء وجدى الذى ما يفتأ يتطور ويرسم لنفسه مساراً خارج هذا الإطار .

وعندما قرأت ديوانها الثانى « **الرؤية من فوق الجرح** » اتضح لى منذ الوهلة الأولى أن لديها صوتا متميزاً يمكن أن يسمع من بين عشرات القصائد التى تكتب فى إطار الشعر الجديد. واستوقفتنى بالذات عشر قصائد (عرس الدم ـ حكاية من ألف ليلة وليلة ـ وداع ـ أغنية للقيود ـ قصيدتان من قيل وقال ـ المجنونة ـ السيف والكلمات ـ الرؤية من فوق الجرح ـ سوناتا الأيام السبعة ـ أغنية للحب والحياة) وتصورت أن الديوان كان يمكن أن يقتصر عليها فيحدد للقارىء صوتها المنفرد.

والذى استوقفنى فى هذه القصائد هو قدرة الشاعرة على تقديم حدث رمزى من خلال نسيج رمزى أو الاستخدام الرمزى للمادة بحيث ينشأ إطار يبدو من خلاله كل شىء وقد اكتسب معنى رمزيا أى وقد تخطى دلالته المباشرة ليوحى بدلالات أوسع مهما اختلفت اتجاهات هذه الدلالات. فهى تبنى قصيدة **عرس الدم** مثلا على العادة الريفية الشائعة فى حفلت الزفاف ـ عادة إطلاق الأعيرة النارية ابتهاجاً بالمناسبة السعيدة والتى أحيانا ما تؤدى إلى وقوع ضحايا للطلقات الطائشة. الحادثة فى ذاتها تشتمل على مفارقة حين يتحول الفرح إلى مأتم ، ولكن الشاعرة تستغل فحسب هذه المفارقة لكى تبنى موقفا غريبا يمكن أن تمثل أى مجتمع أو أى بلد ينام فيه «الحراس» (أو الخفراء) فتغلق المصابيح عيونها ويسود الظلام وتقتل فيه العروس أى تزف إلى الموت بدلا من أن تزف إلى الحياة! والموقف الذى وصفته بالغرابة هو أن أحداً لا يريد أن يستيقظ ليرى حقيقة ما حدث أو ليتساءل عما حدث ـ فهو موقف السعادة بالغفلة والاطمئنان إلى الظلام ـ ودون أن تشير الشاعرة مباشرة إلى أن القصيدة من وحى هزيمة ١٩٦٧ يمكن للقارىء أن يشعر بالدلالة الاجتماعية الواسعة لهذا الحدث الرمزى حينما تتوجه العروس ـ أو شبح العروس القتيل ـ بالحديث إلى الخفراء النائمين ومن خلالهم إلى الجمهور لتلقى بالسؤال الذى لا إجابة له بل ولا يمكن أن تكون له إجابة !

أما النموذج الصادق للشعر الرمزى الخالص فى هذا الديوان فهو قصيدتان من قيل وقال :

ـ ١ ـ

كان الجدول رقراقا

قبل غرْوب الشمس

والتفت قرود الغابة ليصلوا حول الجدول

ليصلوا حول المعبود الأول

لكن فتى أجــرب

مـر بقـرب الجـدول
ألقــى بحـصاة وجرى
قلده كل قرود الغابة
ومع المشرق عاد الأجرب
مد ذراعا شوهاء ليشرب
ثم تأفف
ومضى وهو يقول
ـ هذا الماء عكر ؟؟
قلده كل قرود الغابة
قالوا :
ـ هذا الماء عكر

ـ ٢ ـ

قالوا هناك فى قلب المدينة
البركة العجيبة
فبعد أن تنام أجفان النهار
تلوح بركة العجب
ولعبة القدر
فبين بركة الأوحال يرقد القمر
قالوا هناك يرقد القمر
وبعضهم يلتف حول البركة الملعونة
ليرجم القمر
وبعضهم يلقى شباكه ليصطاد القمر !!

« القيل والقال » تمثل المدخل الصحيح إلى هذه القصيدة التى انشطرت،

ولكنها تستخدم رمزاً «متحولا» يربط بين شطريها وييسر لنا رصد خط التطوير الرمزى للثيمات الأساسية فيها ـ وهذه بإيجاز هى ثيمة الماء الذى يرده الإنسان للشرب، الماء الزلال الذى يتحول نتيجة للفعل اللا إرادى إلى بركة أوحال، وثيمة النور السماوى الذى يتحول نتيجة الغفلة والسلوك الآلى إلى ظلام بحيث يصبح القمر كائنا ممسوخاً أو رجيما، ثم ثيمة المقابلة بين إنسان المدينة وقرود الغابة، وهى مقابلة تتم نتيجة لنزوع هذا الإنسان إلى المحاكاة اللاواعية التى يفقد معها أخص خصائص إنسانيته .

قد يجد القارىء هذه القصيدة غامضة، وقد يحتاج إلى إعمال الذهن لفك «طلاسمها» ـ ولكنها ليست قصيدة ألغاز بل قصيدة رموز متحولة تنتمى للون من الشعر لم يعد شائعا فى عصرنا .. لأنه يقوم على الحدث الخيالى بل الفانتازيا الشعرية التى وجدنا أكبر شعراء بريطانيا اليوم (تدهيوز) يمارسها ببراعة بل ويعيد إليها مكانها فى الشعر الحديث .

ولكن وفاء وجدى تنجح فى إخراج أنماط شعرية مختلفة عن هذه الأنماط الرمزية مستعينة بما يتيح لها الشعر الحديث أن تفعله بالتركيبات اللغوية التى لا تقتصر على البيت الواحد ولا تحدها قيود القافية. خذ مثلا الأبيات الأولى من قصيدة وداع وهى مرثية حديثة :

دقت ساعات الليل ثقيلات الخطوات
تتعثر بين دقائقنا وثوانينا
آهات حشرجة غيبوبة
لكن ما عن لنا أن يأتى زائرك المكروه
يتسلل من ثقب فى نافذة الظهر
لو أدرى أن الظهر يخون
لسددت بقلبى كل ثقوب النور
لتشبثت بساعات الليل الظلماء
وعشقت الليل الملعون

لو أدري أن عناقك لي في تلك الليلة
كان عناق وداع
لصهرت ضلوعي بين ذراعيك وعششت بصدرك
ومضيت إلى حيث تكونين أكون .

فلننظر كيف تستغل الشاعرة بناء الجملة من حيث هى تركيب نحوى لتثرى دلالات الكلمات . إن الجملة الأولى يمكن أن تنتهى مع البيت الأول بحيث يمكن اعتبار الفعل والفاعل صلب الجملة (دقت ساعات الليل) والجملة التالية لها (ثقيلات الخطوات) فى موقع الحال أى فى موقع وصف للساعات (بل ويمكننا إذا توقفنا عند «الليل» أن نقرأ ثقيلات مرفوعة بحيث يكون لها معنى البدل أو الفاعل) . ولكننا إذا انتقلنا إلى البيتين الثانى والثالث رأينا أن الفعل (تتعثر) يفترض فاعلا (ضمير مستتر تقديره هي يعود على الساعات) ولكنه فى الوقت نفسه ينسحب على الأسماء التالية وأولها وأهمها (آهات) - وبخاصة إذا قرأنا البيتين الثانى والثالث كوحدة جديدة - إذ يمكن أن يقول هذا الجزء (تتعثر آهات بين دقائقنا وثوانينا) بل كأنما يقول (تتعثر آهات وتتعثر حشرجة وتتعثر غيبوبة بين دقائقنا وثوانينا) حتى والفعل ما زال له فاعل مستتر وما زالت هذه الأسماء توحى بموقع البدل من ساعات الليل .

إن الحرية التي تتمتع بها هذه الجملة بنائيا (أى من ناحية التركيب المنطقى الذي تستلزمه قواعد النحو) تمزج بين الفاعل فى البيت الأول وبين الأسماء الثلاثة التى يبدو أن لا فاعل لها ولا خبر (إلا تقديراً) ثم يتكرر نفس النمط فى الجملة التالية حين نرى تنازع فعل (يأتى) وفعل (يتسلل) إذ أننا لا يمكننا أن نقرأ عبارة تقليدية البناء فيها فاعل يتلوه فعلان دون رابط بهذا الشكل. أى أننا إذا توقفنا عند كلمة (المكروه) وجب أن نبدأ البيت التالى دون اعتبار لعامل النصب إذ ليس ثم حرف عطف (كالفاء مثلا) يضطرنا إلى اعتباره معطوفاً على (يأتى) أما افتراض وجود (وهو) قبل يتسلل حتى يكون لدينا جملة حال فيقتضى إجهاد السياق دون مبرر ! فالواقع أن الشاعرة تقدم لنا عبارتين منفصلتين لا تشتبكان إلا فى معناهما المتداخل فهى تقول حقا ما عن لنا أن يأتى زائرك المكروه وتقول فى نفس الوقت ما عن لنا أن يتسلل زائرك المكروه من ثقب فى نافذة الظهر! أما فى

الجملتين التاليتين فالشاعرة تقدم لنا جملة تمتد إلى أربعة أبيات تبدؤها بروى وتنهيها بنفس الروى ثم تبدأ جملة أخرى تمتد أيضا إلى أربعة أبيات تنتهى أيضا بنفس الروى! أى أن الشاعرة قد أفادت من الحرية التى يتيحها الشعر الحديث أولا فى عدم الالتزام بقافية فى الأبيات الخمسة الأولى ثم فى استخدامها للإيحاء بنمط معين أقامت عليه بناءها الشعورى. كما أفادت من التركيز فى الإيحاء بنغمة المفارقة التي تسود قصيدة الرثاء الحديثة هذه بل ومعظم القصائد التى تستوقف القارىء فى الديوان الثانى .

ولم يكن هذا الصوت الجديد قد سمع بنفس الوضوح. فى الديوان الأول. فعدد القصائد التى تعتمد على الحدث الرمزى فيه أقل، كما شهد محاولة واضحة لكتابة قصائد طويلة فى نفس الإطار وهو إطار لا يحتمل الطول. والنتيجة أننا يمكن أن نتوقف بعد أى فقرة من الفقرات فى قصيدة العيد مثلا دون أن نمس الرابط العضوى الذى يصلها بما بعدها أو يتطلب المزيد. وحتى عندما تحاول الشاعرة فى هذا الديوان الأول أن تعيد الكرة فتبنى بناء رمزيا فى قصيدة من قصائد الرثاء **سقراط العصر** نجد أن الصور التقليدية تعود لتضفى طابعاً من التعميم والتجريد لا نستطيع معه أن نرى أنور المعداوى أو نحس بوجوده المنفرد أو فقده ـ لأن الصور تختفى فى الدلالات المجردة التى تتسع وتنداح حتى تتلاشى فى أطرها أى فى الرموز التى تطرحها الشاعرة : الجنون ـ السكينة ـ الوهم ـ اللذة ـ الإنسان ـ القداسة ـ الحياة ـ الجحود ـ السنين ـ الأنين ـ الألم ـ الظلام ـ الجبن ـ الموت ـ السكون ـ الحق ـ الزيف ـ .. الخ ـ أى أن لمسة التجريد والتعميم تتسلل فى الديوان الأول إلى معظم القصائد مما يبتعد بها عن التيار الرمزى الذى تتميز به فى الديوان الثانى ويقترب بها من رومانسية التجريد الذى ثار عليها الشعر الحديث .

ولا أعتقد أن وفاء وجدى وجدت صوتها الحقيقى فى شعر هذه المرحلة الأولى وذلك رغم أن الديوان الثالث يقدم لنا نفس الإطار التجريدى مع اختلاف هام وهو نزوع الشاعرة إلى تقديم **معنى التجربة** بدلا من التجربة نفسها. أى أننا رغم كلمات التجريد التى أصبحت تمثل جزءاً لا يتجزأ من إطار القصيدة (الأحلام ـ الحياة ـ الألم ـ الحب ـ الجراح ـ الزمن ـ الحقيقة ـ الاغتراب ـ الأحزان ـ الظلام .... إلـخ) **نحس ميل الشاعرة إلى تقديم دلالة التجربة الشعورية بدلا من**

مادتها الحسية وذلك بإحدى صورتين : إما فى صور فنية دقيقة مهما اشتطت فى الخيال والتى يمكن رصد جذورها فى الشعراء الميتافيزيقيين الإنجليز (كما نشهد فى قصيدة قصاصات حب فى هذا الديوان) أو فى إطار ترانيم تتصل بالصوت الثانى للشعر ـ كما سبق أن ذكرت ـ كما نشهد فى قصيدة «السؤال على باب طيبة» فالصور المستقاة من «مادة الهندسة» فى قصاصات حب صور حديثه وهى تتطور فى القصيدة من الداخل حتى عندما تستقل كل فقرة بصورها الخاصة، ولذلك فالتعميم والتجريد الذى نصل إليه فى النهاية باعتباره لازما لمعنى التجربة يخرج إلى حد ما عن نزعة التجريد العامة لدى الشاعرة ـ أما قصيدة «السؤال على باب طيبة» فهى قصيدة مسموعة أى لابد لها من جمهور حتى تكتسب رنة الترانيم معناها الفنى ـ وهى من هذه الزاوية قصيدة غير غنائية وغير مهموسة لاعتمادها على موقف يشتمل على عناصر درامية .

إن وفاء وجدى تتطور . ولست أريد أن أستبق الأحداث فأتنبأ بخط تطورها بعد هذا الديوان رغم وضوحه! ولكننى فقط لم أعد أسمع صوت الرمزية المتفرد الذى رحبت به فى الديوان الثانى وربما كان هذا هو خط التطور الطبيعى لها ولكنه يبتعد بها على أى حال عن مدرسة التصويريين التى كانت منبعاً للشعر الحديث ويعود بها إلى رومانسية التجريد التى ثار عليها المحدثون .

* * * *

أمّا من باب التقديم ـ لا التقييم ـ فينبغى أن نسجل أولاً أن ديوان **مسافر إلى الأبد** للشاعر فتحى سعيد يمثل مخاطرة فنية فريدة : انه يقدم لنا قصائد تدور جميعا فى فلك الرثاء وان لم تكن مراثى بالمعنى التقليدى ـ كتبت على مدى سنوات طويلة ومن ثم فهى تمثل مراحل متعددة من تطور فن الشاعر. ولكن هذه المخاطرة تؤتى أكلها لنفس هذا السبب أى للتنوع البالغ بين أساليبها وموضوعاتها بحيث يمكننا أن نسميها **تنويعات على ثيمة الرحيل** .

وينبغى أن نسجل ثانياً ـ من باب التقديم أيضاً ـ ان الشاعر قد استطاع أن يكسر الحاجز الوهمي بين الشعر العمودى والشعر المرسل بتنويعه فى شكل القصيدة وفى العروض والقافية بتنويعه للبحور وإقدامه على استخدام بحور لم يعد لها مكانها البارز فى الشعرالمرسل (مثل مجزوء الخفيف والمديد والبسيط) إلى

جانب البحور الصافية المشهورة (وأهمها المحدث والكامل) بكل ما تتيحه من زحا وتنوع نغمى .

فإذا حاولنا التقييم بإيجاز قلنا ان ديوانا كهذا كان يمكن أن يكون ثقيل الوط لجرعة الحزن الكبيرة التى يشتمل عليها لولا «توسيع» الزاوية التى يتناول منذ الشاعر موضوعه ـ أو قل موضوعاته ـ وما يستتبع ذلك من تراوح الدفقات العاطف بين الحزن المباشر ، والتأمل الهادى، والتصوير الواقعى ، والإيحاء غير المباشر بأفكار تتصل بالأحياء أكثر مما تتصل برثاء الرحيل. وهذا هو ما يستطيع به فتح سعيد ان يتجاوز الرثاء باعتباره موضوعاً تقليدياً درج الشعراء على طرقه بذ محاسن الراحلين فاقتربوا به من المديح بمبالغاته الممجوجة فأمام الموت لا يم الإنسان أن يسأل أو يتساءل بل ينبغى الا يسأل أو يتساءل لان أبلغ لغة أمام هذا اللون من الرحيل هى لغة الصمت ـ وهذا كما أوضحت الأستاذه (آبى بوتس) ما يفسر الرثاء فى الأدب العالمى الحديث .

وتجاوز الرثاء بتوسيع الزاوية يؤدى إلى قصائد هى كما قلنا تنويعات عا ثيمة الرحيل فنحن ننتقل من اللقطات الواقعية التى يسجلها الشاعر من الحياة اليومية التى كان يعيشها من رحل ـ والتى يصورها بلمسات عريضة قد تشتم على نبرة مرحة وألفة دافئة لامكان معها إلا للحزن العميق : ـ

كان صديقى يتقبلهم .. ويقبلهم .. ويهش لهم ..
ويصدق أن ملأوا أذنيه بالكذبات
عنه .. عن معجبة تلهج بقصائدة العصماء
عن جائزة .. أعلن عنها فى آخر نشرات الأنباء
اعطاه إياها كبار الأدباء
كان يصدق كل الأشياء
حتى لو كانت .. مما لا يعقله العقلاء !

ننتقل من هذه اللقطات إلى أنغام الشعر الكلاسيكية التى يطرب لها كل من استوعب تراثنا الشعرى الحافل فنرى فتحى سعيد يحاكى من يرثيه (الشاعر محمود حسن إسماعيل) فى رقة لفظه التى تحكى رقة حاشيته وحسه المرهف ونرانا نسترجع شعر الراحل فى مرثية خافتة النبرة متئدة الخطو :

شاعر الأرض عاف طحن رحاها   فـأدار البراق نحو السماء
وأراق النشيد حـول ضفــاف   ظامئات لبعض شعر وماء
هكـذا عـاش فـى الحياة وغنى   كـر فيها ومـر كالغــرباء

أو هذه الأبيات من مرثية عازف الأحجار (جمال السجينى) :

كـــلنا يعشـق الهـــوى   والنجيمـــات والقمـــــر
والحكـــايات والـــرؤى   والفـــراشـات والسحـــــر
وهــو وحـــده الــــذى   يعشق الصخر والحجـــر ..

ولعل أجمل ما فى الديوان هو استخدامه لتلك الحيلة البلاغية التى أسماها الرومان اكيوباتيو Occupatio وهى ذكر الشىء ثم نفيه أو القول والإنكار بحيث يصبح النفى اثباتاً والإنكار قولاً !

وهذا ما يجعل تعبير الشاعر عن الحزن مثلا ـ فى قصيدة الحزن فى المدينة انكارا للرحيل واثباتا لاستمرار الحياة وجمالها ـ ففى أول كل فقرة من الفقرات التالية نجد كلمة حزينة ـ ولكن الصورة نفسها تنفى الحزن :

حزينة حتى سبائك الشروق
لم تنشر العقيق
ولم تذهب صفحة الحقول
وتنحنى على ذوائب النخيل.
حزينة حتى ضفائر الغروب
لم تصبح الدروب
وتنثنى على خمائل الأصيل
ولم تقبل وجنة النهار

وإذا كان لهذا الديوان أن يقول شيئاً فى ساحتنا الأدبية فهو ان القضية ليست قضية شعر قديم أو شعر جديد بل هى قضية شعر أو لاشّعر ـ كما يقول أستاذنا الدكتور شوقى ضيف وقد استطاعت الروح الحديثة التى تهب هذا الديوان حياته ان تخرج لنا شعراً حقيقياً عمودياً كان أم مرسلا.

بين الرومانسية والحداثة

فى الشعر الانجليزى

١ ـ مدخل إلى الرومانسية : شلى شاعراً

٢ ـ التصوير والشعر الانجليزى الحديث :
عزرا باوند شاعراً

شلي شاعراً

يجمل بنا قبل ان نلقى نظرة موضوعية على شعر شلى ان نذكر ان صورة هذا الشاعر قد تغيرت عدة مرات قبل ان يحتفل به جيل الرومانسيين فى الأدب العربى باعتباره شاعرا بالمعنى الاشتقاقى للكلمة مثلما هو شاعر بالمعنى الاصطلاحى(١) - وقد تغيرت هذه الصورة فى أعين مواطنيه وأعين العالم ومرت بمراحل عديدة حتى نشأة ما يسمى بالشعر الحديث والنقد الحديث (٢). وقد كانت أول مرحلة هى مرحلة التردد فى قبوله فى بداية العصر الفكتورى الذى ساده شعر ويردزويرث وبايرون ثم تنسيون وبراوننج، ثم جاءت مرحلة رفضه فى نفس العصر واتهامه بضحالة المادة الفكرية كما حدث على يدى روبرت براوننج الذى اتهمه بالاغراق فى الذاتية والابتعاد عن الموضوعية وعلى يدى ماثيو أرنولد الذى حاول أن يميز بين الشاعر ذى الفكر العميق الذى يستمد عمقه من الجو الثقافى العام مثل جيته وبين الشاعر ذى الفكر الهزيل الذى يفتقر إلى ما يمكن لمثقفى عصره أن يزودوه به من ثراء وتنوع. وقد تلت ذلك مرحلة ثورة عارمة فى أوائل هذا القرن حين انتقده الشعراء المحدثون وأصحاب المدرسة التصويرية بزعامة باوند وهيوم واليوت إذ إنه هوجم بسبب نزعته إلى التجريد والتعميم وهى النزعة التى قيل إنها أفقدته «التحقيق» الفنى عن طريق التجسيد والتصوير الحسى . وأخيرا جاءت مدرسة «ما بعد اليوت» وما بعد التصويرية فأعادت إليه مكانته فى الدراسة الأكاديمية

(١) يقول ايان جاك فى كتابه (1832 - 1815) *English Literature* أن تعبير الشاعر الخالص pure poet الذى يطلق على شلى يتضمن مفارقة لما كان لهذا الشاعر من عقل علمى ونزعات سياسية واضحة . ص ,٧٧.

(٢) يعرض سيسيل داى لويس لهذا التطور فى مقاله شلى ودرايدن ومستر اليوت فى كتاب English Romantic Poets ص ٢٤٧ وما بعدها.

وأعادته إلى بؤرة الصورة الرومانسية - وذلك على أيدى ماثيوز مثلا ودافيد ديتشز[١].

وسوف ينقسم هذا المقال إلى قسمين واضحين يتناول أولهما شعر شلى من حيث هو رافد للرومانسية الانجليزية ويعالج ثانيهما الأشكال الفنية والموضوعات الأثيرة لدى شلى والتى تتصل بفلسفته وأفكاره الجديدة، وصوره الفنية وإيقاعاته التى تدخل فى اطار الأدوات والمناهج التى توسل بها. لابد لمن يريد أن يؤصل عطاء شلى أن ينظر إليه باعتباره جزءا لا يتجزأ من الحركة الرومانسية الانجليزية. لأن شلى قد عاش ومات دون أن ينفصل عن التيار الذى ولده اقطاب الحركة الرومانسية رغم اختلافه معهم اختلافا أدى إلى الضعف التدريجى للأسلوب الرومانسى فى أواخر القرن التاسع عشر بل منذ ماثيو ارنولد نفسه[٢].

وسوف يكون مدخلنا إلى هذه الخصائص ذلك الإطار العام الذى ولدت فيه الحركة الرومانسية أى الإطار الفلسفى والاجتماعى (والسياسى أيضا) [٣] - والذى يعتبر اشمل وأعم من الإطار الأدبى - إطار الموضوعات والصور والبناء الفنى - إذ إن الإطار العام إطار فكر جديد يدفع الشاعر إلى أن ينهل من الحياة الروحية للإنسان وأن يعيد وصل ما انقطع من وشائج روحية بينه وبين الكون وذلك على عدة مستويات. أما الأول فهو المستوى النفسى الذى نحس معه بحاجة الإنسان فى أواخر القرن الثامن عشر إلى الإيمان بذاته وبانتمائه إلى الانسانية فى عالم بدأت المادية تدب فى أوصاله نتيجة للانقلاب الصناعى وانتشار المدن الكبيرة أو قيامها بالدور الأول - اقتصاديا واجتماعيا - بدلا من القرية وحياة الريف مما استتبع تضاؤل إحساس الفرد بذاته وإنسانيته [٤] - والمستوى الثانى الذى لا ينفصل عن هذا هو المستوى الروحى الذى أحس معه الفرد بحاجته إلى منابع الدين الأولى والتخلص من المظاهر الكنسية التى كانت تسود العصور الوسطى، والتخلص

(١) خير مثال على هذا هو دراسة ديتشز عن شلى فى : *A Critical History of English Literature*, Part IV.

(٢) انظر : David Gwilyn James, "The Romantic Inheritance" in *M. Arnold and the Decline of English Romanticism*, Oxford, 1961.

(٣) انظر : Brinton, C, *The Political Ideas of the English Romanticists* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1966) - passim.

(٤) انظر عرض نظرة القرن الثامن عشر للانسان والمدينة ومساواة العقل والطبيعة فى Paul Hazard, *European Thought in the Eighteenth Century*, pp. 307 - 332 (English translation, Penguin, 1954).

بالضـرورة من الفلسـفـة الآليـة التى كـانت تعـزو نظام العـالم إلى نظرية فـى الخلق سـاذجـة وبسيطة ولكنهـا مـضللـة أى النظرية القـائلة بأن الله قـد صنع الكون مـثلمـا يصنع الصـانع ساعة ويدير لوالبها أول مرة ثم يتركها لتدور بعد ذلك وحدها ومن ثم تكون علاقة الخالق بالمخلوقات علاقة محرك أول Primum Mobile وحسب ـ وهى النظرية التى سـادت النصف الأول من القرن الثـامن عشر[1] أمـا المستوى الثـالث فـهو اجتمـاعى سيـاسـى نستطيع أن نرصد أهم مـلامحـه فيمـا أحس به كبـار الكتـاب والمفكرين فى تلك الفترة من حتمية التغيير وبخـاصـة تغيير العـلاقـات الاقتصـادية والاجتماعية التى سادت أوربا دهورا ودهورا والتى أرهصت بها روح النهضة دون أن تؤتى أكلها حقا وصدقا[2].

وربما كان الأصل الفكرى لهذا الإحسـاس هو مبادئ الثورة الفرنسية وما سبقها من كتابات مـفكرى التـحرر مـثل روسـو[3]، ولكنه كان فـى الحـقيقة مرتبطا بالواقع الذى عـاشـه الإنسـان فى انجلترا فـأحس بحـاجتـه إلى الاحتـرام وإلى ضـرورة ربط حياته بحيـاة الآخرين على أسـاس المسـاواة التى هى ـ كما كانوا يقـولون ـ «قـانون الإله الحكيم» ـ الذى خلق الإنسـان على صـورته. وهكذا فقد أحس الجميع بضرورة القضـاء على النظام الاقتصـادى الجـائر الذى كان يتيح لأرباب الصناعة والتجارة فى المدن أن يستغلوا الفقراء من العمال والحـرفيين، والقضـاء على الحـروب التى انهكت الشعوب دون أن يستفيد منهـا إلا كبـار الأغنيـاء ـ شـأن العـصـور الوسطى ـ والتى كانت تخلف مـعاناة وقلاقل فى محيط الفرد والأسرة والمجتمع خارج المدينة[4].

وقد أدت هذه الثورة (على مسـتوياتهـا المتداخلة) إلى إعـادة النظر فى كل القيم التى ورثهـا القرن الثـامن عشـر من عصـور الظلام والعصـور الوسطى وإلى مـحـاولة بعث روح النهضة الأوربية مرة ثانية بحيث يكون الإنسـان الفرد فى بؤرة الصـورة ـ

(١) انظر : Basil Willey, *The Eighteenth Century Background*, (Paperback, 1961)
الفصل الثالث ـ انظر ايضا لنفس الكاتب ص ١٠ *Nineteenth Century Studies* (Penguin, 1964).

(٢) انظر مقال البروفسور هاردنج فى : *Pelican History of English Literature from Blake to Byron.*

(٣) انظر :
I. Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, (Meridian edition, 1966) p. 209.

(٤) برز هذا الاتجاه فى شعر الجيل الأول من الرومانسين وخاصة وليم وردزورث ـ
انظر : A. Beatty, *W. Wordsworth: His Doctrine and Art in their Historical Relations*, (University of Wisconsin Press, 1960) p. 22 et seq.

الانسان العادى الفقير وليس الملك أو السلطان الذى يرث امتيازاته وغناه من أجداده بحق أو دون حق. وهكذا فقد كانت الرومانسية تمثل ثورة على نظم التفرقة والتمييز والتسلط والهيمنة وإعادة التفكير فيما أتت به العصور الخوالى من مبادئ حول الحكم وحق الملك الإلهى فى الملك. ولقد شهد القرن التاسع عشر تغييرات شاملة على جميع المستويات ولدت معها نظم بريطانيا الحديثة ـ بل ونظم كثير من الدول فى أوروبا.

أما الإطار الفنى الذى تتداخل خطوطه فى هذا الإطار فيمكن أن نرصد ملامحه فى انشغال الرومانسيين أولا بقضية الحرية ـ حرية الفرد التى لابد منها إذا كان للمجتمع أن يكون متحررا حقا. وقد استتبع إيمانهم بحرية الفرد أن يعيدوا النظر فيما أتت به المسيحية من أفكار حول الخطيئة الأولى أى النقص المتأصل فى نفس الانسان بحيث لا ينفصل الشر عن الخير فيه. (وقد كانت هذه هى الفكرة التى استغلتها الكنيسة واستغلها الحكام لقهر الانسان فى العصور الوسطى). فرحب الرومانسيون اشد الترحيب بأفكار رواد الفكر فى ذلك العصر عن الخير المتأصل فى الانسان أى أن الانسان كائن خير بطبيعته وبأنه لا يحمل فى قلبه ـ كما خلقه الله إلا النقاء والطهر والصفاء، وبأنه قد وهب عقلا حكيما راجحا لو ترك على سجيته لكان مبدعا وخلاقا(١).

وقد استتبعت هذه الفكرة محاولة الرومانسيين العثور على نماذج للانسان العادى الذى لم تلوثه الحياة الاجتماعية فى المدينة (والتى بدأت تتخذ أشكالا قبيحة فى ظل التصنيع والتجارة التى لا تبغى سوى الربح ولا تنشد سوى الماديات) . وكان هذا الإنسان فى نظرهم هو ابن الريف الذى يعيش كما خلقه الله وسط عالم من البساطة والبراءة لا تثقله المادية ولا الربح كأنما هو آدم فى جنته، كما كان ذلك الإنسان أيضا هو الطفل الصغير الذى يتمتع ببراءة تجعله قريبا من الله، وبعيدا عن «أرضية الأرض» التى تتمثل فى حياة المدينة الملوثة.(٢)

---

(١) انظر بابيت ـ نفس المرجع السابق ـ انظر ايضا الفصول الخاصة بوليم بليك فى
Peter Coveney, *The Image of Childhod*; William Walsh, *The Use of Imagination.*

(٢) اتضح هذا التجاه أولا فى شعر وليم وردزورث ومن سبقه ممن تناولوا الأطفال فى شعرهم ـ انظر Coveney (نفس المرجع) ـ فاصبح الطفل فى الشعر انسانا يتمتع بطاقة روحية هائلة اقتربت به من المثالية. وقد استتبع تصوير وردزورث للاطفال بهذه الصورة هجوم كولريدج عليه فى كتابه «حياة ادبية».

واذا كانت فكرة الحرية هنا تكتسى صورا مادية ـ أى أنها حرية فى العمل والفكر والقول .. فقد ارتبطت بها أيضا صور غير مادية تتمثل فى ارتياد بقاع الخيال الذى لا تحده قوانين العقلانية وقوانين المنطق وقوانين العلم الطبيعى التى سادت القرن الثامن عشر : هكذا وجدنا الرومانسيين ينشدون آفاق الخرافة أو آفاق المستحيل أو حتى آفاق اللامعقول ولكنها كانت على أى حال آفاقا رمزية استطاع الرومانسيون عند محاولة ارتيادها أن يفتحوا أبوابا كانت موصدة أمام الكلاسيكيين ـ وأن يترجموا عن طريق رمزيتها سعى الانسان الدائب إلى كسر قيود الواقع التى فرضت عليهم فرضا.

ولا نريد أن نشير إلى هذه الرمزية دون الاشارة إلى اختلاف النقاد الواضح فى النظرة إلى عالم الخيال الذى ارتاده أولئك الشعراء فبينما نرى أرباب الكلاسيكية مثل ف، ل. لوكاس ينسبه إلى أن الرومانسيين أطلقوا العنان لحياتهم اللاواعية فأخرجوا محتوى اللاشعور كما هو وسجلوه فى شعرهم حتى دون فهم له(١)، ومثل أ. بابيت الذى يقرنه بالجنون(٢) نرى أنصار الرومانسية يدافعون عنه فيبرزون أنه متصل بنظرية الالهام وقمة التحرر من قيود المادة بحيث يتيح للشاعر ان يجعل من نفسه قلما أو ريشة تصور ما يوحى بها إله الكون وخالقه.(٣) وهكذا فهم يفرقون بين نوعين من الخيال الشعرى ـ الأول هو الذى يتحرك فى إطار معطيات الحس ولا يحاول تغيير قوانين الطبيعة ـ وذاك هو الخيال الكلاسيكى ـ والثانى هو الذى يكسر هذه القوانين محاولا اكتشاف الطاقات الروحية الهائلة التى آمن الرومانسيون بوجودها فى نفس كل انسان . ومن ثم كان اتجاه الرومانسيين إلى الخيال رمزيا فى أساسه ـ سواء عندما استعانوا بأساطير اليونان القديمة أو توسلوا بعالم الخرافة الذى لا يقتصر على زمان أو مكان بعينه أو حتى حينما نسجوا هم أساطيرهم الخاصة بهم.(٤)

(١) F.L.Lucas, *The Decline and Fall of the Romantric Ideal*.
نفس المرجع السابق. فى معرض الحديث عن وليم بليك.

(٢) انظر: David Perkins, *The Quest for Permanence: the Symbolism of W. Wordsworth, Shelley* and Keats, (Cambridge, Harvard University Press, 1959).

(٣) Edward Bostetter, *The Romantic Ventriloquists*, (Seattle, University of Washington Press, 1962)

(٤) انظر نفس المرجع و C. M. Bowra, Romantic Imagination
وبازل ويلى فى كتابه عن القرن الثامن عشر.

وقد أثمر إيمان الرومانسيين بالحرية ثمارا من نوع آخر تخطت علاقة الفرد بمجتمعه وأهمها النظرة الجديدة إلى علاقة الانسان بالكون ليس فى الإطار الدينى التقليدى ولكن فى الإطار الفلسفى الأعمق والأشمل. وقد نمت بذور هذه النظرة من واقع التجربة الشعرية وليس عن طريق الأفكار الفلسفية المجردة اذ بدأت أول ما بدأت بمحاولة إدراك المعنى ثم باضفاء المعنى على كل المدركات الحسية بحيث اصبح التجاوب بين العين الناظرة والشىء المنظور تجاوب دلالة واتصال وتفاعل وبحيث اصبح التداخل بين «الذات» و«الموضوع» أقرب إلى الالتحام منه إلى التقابل أو الاشتباك[1]. ومن هنا كان انشغالهم بالطبيعة انشغال بصيرة لا انشغال بصر اذ رأوا فيها أما رؤوما ومصدرا للنماء والبقاء والتجدد، وجنة تثبت أن الانسان ذو قلب عامر بالحب الخلاق الذى هو الخير بعينه . وما الحب إلا التوافق بين الكائنات، وما التوافق إلا النماء والعطاء، وما النماء والعطاء إلا الروح الحى الذى يهب الانسان قدرة على الوصول إلى جوهرة الكون والأشياء . وعندما وهب الرومانسيون هذه المعانى للطبيعة تحولت مشاعر الإنسان إلى كل ما يرى من حوله ـ إلى حياة النبات والحيوان بل وإلى صور الطبيعة التى تبدو غير ذات حياة للعين الباردة (عين العالم الطبيعى) من غدران وصخور وسحب ورياح وبحار ورمال وجبال ـ بل فى الصور الكونية التى تترجم للانسان قوانين ذاته الباطنة من نور وظلمة وقمر ونجوم ... حركة الكواكب وحياة السماء بالليل والنهار.

ـ ٢ ـ

فاذا انتقلنا إلى الشعر الذى كتبه الرومانسيون وجدنا أن فكرة الحرية وما ارتبطت به من من دلالات اجتماعية وسياسية قد أدت أيضا إلى ثورة فنية بدأت برفض الانماط التقليدية لشعر الكلاسيكية الجديدة ثم أتت هى بنماذجها الشعرية الجديدة التى تمثل النزول بالشعر من البرج العاجى لأرستوقراطية اللغة والسلوك ..

---

(١) انظر معالجة فكرة الصورة الذهنية فى C. C. Clarke, *Romantic Paradox, 1962.* وتحليل بازل ويلى لنظرية الخيال عند كولريدج من حيث محاولة إخراج المعنى أو اضفائة بحيث يتم الاندماج بين الذات والموضوع Coalescence of subject and object وذلك فى تحليله للفرق بين fancy باعتباره القوة الذهنية التى تاتى بالتشبيه و imagination باعتباره القوة التى تولد الاستعارات ـ فى كتابة دراسات فى القرن التاسع عشر الفصل الأول..

الخ إلى الانسان العادى فى كل شىء ـ الإنسان البسيط العظيم معا ـ أى العظيم فى بساطته لاقترابه مما كان يعتبر الجوهر النقى للإنسان ـ وهو المثال الذى افترض الرومانسيون وجوده على الأرض.

وقد تجلى هذا «النزول» إلى الانسان العادى فى التخلى عن ازدواجية الأسلوب(١) التى ورثها القرن الثامن عشر عن القدماء ـ ومعنى ازدواجية الأسلوب هو وجود أسلوبين مختلفين أحدهما رفيع والثانى منحط ـ أما الرفيع فيخصص للأعمال الأدبية التى يوجهها الشاعر إلى جمهور ذى مستوى عال فى الفكر والعلم ومن ثم فى الإحساس وهو يتطلب لغة شاعرية خاصة تستمد مفرداتها وصورها البلاغية من اللغات الكلاسيكية القديمة ـ وهو الأسلوب الذى درج على تذوقه أبناء الطبقة الأرستقراطية فى القرن التاسع عشر، وأما المنحط فهو الذى يتناول الأعمال الأدبية الواقعية والتى تقترب من الانسان العادى وتتوسل بلغته ولذلك فقد كان ذلك الأسلوب أقرب إلى الاستخدام فى الملهاوات القديمة وابعد ما يكون عن روح المأساة أو روح الادب الرفيع. ومعنى رفض الرومانسيين لازدواجية الأسلوب افتراضهم أساسا بشريا واحدا لدى الجميع يمكن أن يتوجهوا إليه بالخطاب فيصلوا إلى كل فرد ـ انطلاقا من أن الانسان الحقيقى هو ذلك الذى يكمن وراء الفوارق والمظاهر الطبقية والاجتماعية ومن أن وظيفة الشاعر هى أن يتجاهل المظهر ويعتمد على المخبر والجوهر.

ومن هنا كانت ثورة وردزورث وكولريدج على اللغة الخاصة بالشعر ـ فى ديوان **المواويل الغنائية** (١٧٩٨) ـ وطرحهم الاستعارات المعقدة ظهريا ومحاولة النفاذ إلى جوهر التجربة الإنسانية بلغة يستطيع كل إنسان أن يفهمها ـ لغة هى فى جوهرها لغة الحديث العادى وهى فى جوهرها ايضا المفردات الأساسية التى تتصل بكل ما يشغل الإنسان باعتباره إنسانا أولا وأخيرا ـ أى بلغة المشاعر والأحاسيس الأوليةPrimary emotions and sensations كالحب والكراهية واللقاء والفراق والحزن والفرح والامتلاك والفقدان والعزلة والتواصل .. الخ وهكذا فقد جنحت إلى التشبيه البسيط أو الساذج الذى يشيع على الألسنة فى الحياة اليومية،

---

(١) انظر تفصيل القول فى هذا الموضوع فى كتاب E. Auerbach, *Mimesis*

انطلاقا من أن الشاعر ليس صانع لغة جديدة تختلف عن لغة الناس ولا يتذوقها إلا جمهور خاص نشأ ودرس دراسات لغوية متقعرة ولكنه رجل يتحدث إلى غيره من الرجال أو انسان يتحدث إلى الانسان فى كل زمان ومكان man speaking to men مما جعل كبار النقاد يقولون إن الحركة الرومانسية كانت تمثل «ثورة على الأدب»[1] ـ أى ثورة على الأدب القديم الذى فقد الصلة الحية باللغة المستخدمة فى الحياة واصطنع لغة ادبية خاصة به وهى لغة الزركشة اللفظية والزيف فى التعبير.

ومعنى هذا ميلاد حركة جديدة تنزع إلى الصدق Sincerity وتبتعد عن القوالب المتوارثة ـ مما كان يوحى بوجود «لغة طبيعية» أو مثال لغوى حى ينبغى على الشاعر محاكاته[2] ـ ومن ثم كان احتفال الرومانسيين بما أسموه «أنغام اللغة الطبيعية» ـ أى الأنغام التى تصدر فى الشعر الغنائى ليس عن قوة إيقاع التفعيلات المنتظمة بل عن الألفاظ نفسها واصطفافها فى تركيبات طبيعية تعتمد على الزحاف اعتمادها على موسيقى البحور التقليدية بحيث غدا الزحاف فى حالات كثيرة جزءا لا يتجزا من البحر ـ إن صح هذا التعبير. وفى هذا المجال شهدنا محاولات متعددة فى الأغلب الأعم لصوغ أنواع جديدة من موسيقى الشعر[3] لا يلتزم الرومانسيون فيها بالبحر ويغايرون فيها بين البحور فى القصيدة الواحدة ويستخدمون فيها أنماطا من الموسيقى الداخلية لم يعهدها الشعر الانجليزى من قبل. كما شهدنا الاحتفال بالمغايره أيضا بين أطوال الأبيات واللجوء إلى العبارات التى شاعت فأصبحت ذات موسيقى غلابة نتيجة لشيوعها على الألسنة ـ حتى إن أحد النقاد الكلاسيكيين الذين تعرضوا للجيل الأول من الرومانسيين بالهجوم قد وصف أنغام شعرهم بأنها تشبه أغانى الأطفال الساذجة فى موسيقاها الغلابة ـ وبخاصة لاعتمادها على السرد البسيط لأحداث قصصية ساذجة فى مظهرها.

ولاشك أن اعتماد النماذج الأولى للشعر الرومانسى على القصة كان يميزه عن النماذج الكلاسيكية العريقة[4] ـ إذ إنه قد ارتبط بالنشأة الأولى للرومانسية فى

---

(١) انظر مقال روجر شاروك «ثورة ورد زورث على الأدب Roger Sharrock, *Wordsworth's Revolt Against Literature,*" in *Wordsworth's Theory and Art*, ed. A. W. Thomson, Edinbrugh, 1969, p.66.

(٢) انظر David Perkins, *Wordsworth and the Poetry of Sincerity*, 1964.

(٣) انظر تفصيل هذا فى Enid Hamer, *The Metres of English poetry*, ch. I.

(٤) انظر Karl Kroeber, *Romantic Narrative Art*, (The University of Wisconsin Press, 1966).

الأدب الانجليزى وذلك من خلال تراث الرومانس The Romance Tradition أى تقاليد مجموعة القصص الشعرية الشعبية التى سادت أوربا فى العصور الوسطى وأثرت على مفاهيم عصر النهضة عن الحب والتضحية والفروسية والشهامة .. الخ ويمكننا تمييزا لهذا التراث اذن أن نطلق على هذه القصص اسم الرومانسات (جمع رومانسة A Romance) وأن نرجع إليها كثيرا من ميل الرومانسيين إلى فن القصة أولا ثم إلى المسرح ثانيا وذلك منذ وردزورث وكولريدج حتى كيتس وشلى وبيرون - وذلك رغم غلبة الغنائية على شعر هؤلاء جميعا.

وقد جنح كثير من هذه القصص إلى عالم الخرافة والأساطير إما بإحياء الأساطير التى أصبحت جزءا من التراث الأدبى لأوربا خاصة فى العصور الوسطى أو ابتداع أساطير جديدة من الواقع الذى يعيشونه. ولابد هنا من وقفة عند هذين الاتجاهين - إذ إن وردزورث وكولريدج يمثلان تيارين يكادان يتناقضان فى معالجتهما للقصة الشعرية فبينما نرى وردزورث يستلهم الواقع دائما ويستخرج رموزه مما حوله من حياة الطبيعة والكون نجد كولريدج ينساق إلى عالم الخرافة فى كل ما كتب من قصص شعرى - مثل **الملاح الهرم** أو **كريستابل** أو **قبلاى خان** - كما نجده ينحو نحو الإغراق فى الدلالة الرمزية لها بحيث يقدم لنا شعرا لم يسبقه إليه شاعر فى تاريخ الأدب الإنجليزى. أما الجيل الثانى - كيتس وشلى بالذات - فقد استلهم الأساطير اليونانية وأدخل تحويرات عديدة عليها بحيث أصبحت لا تنتمى إلى عالم اليونان إلا بأسماء ابطالها.(١)

- ٣ -

حينما شب شاعرنا - شلى - كان الجمهور العريض قد بدأ يعتاد هذا اللون الجديد من الشعر - رغم هجوم جيفرى وجيفورد - بل حينما لم يكن قد تجاوز العاشرة كان الديوان الأول للرومانسية - مواويل غنائية - قد اكتسح الأسواق وكانت مقدمة الطبعة الثانية منه قد أرست مبادىء هذه الثورة الجديدة فى الشعر الانجليزى - ولم يكن من الغريب عليه وعلى كيتس وغيرهما أن ينتهيا إلى أن الشعر

(١) انظر Pierce, F. E., "Hellenic Currents in English Nineteenth - Century Poetry", JEGP, XVT 103- 135. (1917),

ينبغى أن يسلك هذا الطريق مهما كان اختلافهما مع وردزورث وكولريدج. وربما كان اختلاف شلى بالذات أهم بالنسبة لنا ـ ليس لأنه موضوع هذا البحث ولكن لأنه كان شاعرا ثوريا حقيقيا رفض أن يتغير حينما هبت رياح التغير على المثل الأعلى أو الأول ـ وليم وردزورث.

وقد اتفق شلى مع هذا الجيل الأول من الرومانسيين فى كل ما نادوا به وكل مانشر حتى العقد الأول من القرن التاسع عشر. لم تكن قصيدة المقدمة (١٨٠٥) قد نشرت بعد[١] ولكن كان أمام شلى عدة دواوين لوردزورث اهمها الديوان الكبير «قصائد فى جزئين ١٨٠٧» والذى بلور تماما المنهج الجديد. وكان أمامه ماينشر فى الصحف والمجلات وبخاصة مساجلات النقاد وتعليقاتهم. وكان أمامه وهو أهم من هذا كله ما وصفه وليم هازلت بأنه «روح العصر» وهى الروح التى أملتها الثورة الرومانسية فى أعقاب الثورة الفرنسية[٢] ـ وهكذا كان المثل الذى احتذاه فى أول الأمر هو إطار القصة الشرقية لروبرت سوذى، ووالتر سفدج لاندور ـ وبخاصة «طلبة» و «لعنة كهامة» للأول ـ و«جابر» للثانى.

كان شلى ثائرا بالمعنى الحقيقى للكلمة ـ ثائرا على الأوضاع السياسية والدينية والاقتصادية لانجلترا ومن ثم رأى فى وردزورث الرائد الذى جسد فى شعره «روح العصر» بصدق، واقترح الحلول للأزمة الكبرى التى كانت تعتصر أبناء وطنه. وإذا كان النقاد قد شغلوا أنفسهم على مدن قرن من الزمان بتبيان أوجه التشابه والخلاف بين الشاعرين الكبيرين ـ سواء من ناحية المنهج الفنى أو الأفكار والصور فركز بعضهم على نزعة حب «الطبيعة» فى هذا وذاك[٣] ـ وركز الآخر على معنى التواصل مع روح الكون لديهما[٤] ـ وانهمك آخرون فى مناقشة قصائد بعينها تثبت التشابه[٥] أو احتمال تأثير الأول على الآخر[٦] واهتم البعض الآخر بتاكيد مظاهر الاختلاف[٧] ـ فان المدخل الواضح

---

(١) نشرت بعد وفاة مؤلفها عام ١٨٥٠م .

(٢) انظر Dowden, Edward, *The French Revolution and English Literature*, London, 1897.

(٣) انظر : Brooke, S. S., *Naturalism in English Poetry*, London, (1902) - "Wordsworth: Shelley: Byron."

(٤) انظر Richard Rice, *Wordsworth's Mind*, Indiana University Press, I (XI), No. 7, Bloomington, (1930) - p. 23.

(٥) انظر Graham, Walter. "Wordsworth and Shelley," N&Q Jan. 30, 1915, pp. 83-84.

(٦) انظر Pottle, F. A. "Shelley and Wordsworth," TLS, June 20, 1936, p. 523.

(٧) انظر مقارنة شلى بوردزورث فى Leavis, F. R. *Revaluation*, 1936.

للعلاقة التى ربطت بين الجيلين هو تلك الأفكار المثالية التى آتى بها كبار مفكرى الفترة وبخاصة روسو ووليام جودوين ـ وهى افكار لم تكن غريبة على شاعر أحس منذ البداية أن ثمة جهازا أو مؤسسة فى بلاده لا هم لها إلا أن تقمع الثورة التحررية التى بدأت بوادرها تلوح فى أفق انجلترا وأن تئدها فى مهدها ـ ثورة الانسان لتحقيق ذاته عن طريق تطبيق مبادىء الثورة الفرنسية. نظر حوله فراى ماراه وردزورث من سوء النظام الاقتصادى الجائر وتغلب الإرهاب والقهر على المستويين السياسى والاجتماعى ـ ولكنه بدلا من أن يصور نماذج المعاناة أو وسائل الهرب من هذا كله مثلما فعل صاحبا **المواويل الغنائية** ـ لجأ إلى الشعر السياسى المباشر ليهاجم جرائم العصر التى كانت تقع يوميا على ايدى الطاغية كاسلرى ـ مثل مذبحة بيترلو فى عام ١٨١٩,[١] وكان شلى فى إيطاليا فى ذلك الوقت وعلى الفور كتب قصيدة بعنوان **قناع الفوضى** يقول فيها:

قابلت القاتل فى الطريق
كان يرتدى قناع كاسلرى
وجهه جميل وعابس
وخلفه سبعة كلاب بوليسية
كانت جميعا سمينة
رغم عجيب ما ابتليت به
لقد كان يلقى إليها واحدا بعد الآخر
بقلوب آدمية تلوكها ـ
وكان يخرجها من ثنايا عباءته !

وقد كتب شلى فى نفس العام قصيدة سياسية لا تتوسل بالرمزية مثل هذه القصيدة وإنما تعالج الأمر دون التواء ـ وعنوانها «انجلترا ١٨١٩» ويقول فيها :

---

(١) الذى حدث هو ان مجموعة من العمال والعاملات فى مصنع ما فى مدينة مانشستر عقدوا اجتماعا فى الهواء الطلق وقد رفعوا شعارات ثورية مثل: «نريد حق الانتخاب للجميع» ـ و«نريد البرلمان عن طريق انتخابات تعقد كل سنة» ـ و«نطالب بالغاء قوانين القمع الجائرة» ـ اى انهم كانوا يطالبون باصلاح النظام البرلمانى ـ فانقض عليهم الجنود من قدماء المحاربين الذين كانوا قد اشتركوا فى معركة واترلو ـ ضد نابليون ـ وانهالوا عليهم رميا بالرصاص فوقع منهم ضحايا كثيرة.

هرم مجنون أعمى .. ملك محتقر يحتضر
أمراء .. حثالة السلالة البليدة
يجرفهم ازدراء الناس .. كالطين فى نبع قذر
حكام لا يرون ولا يشعرون ولا يعرفون
بل يلتصقون كالديدان بجسد وطنهم المتهالك
حتى يسقطوا وقد أعماهم الدم الذى امتصوه
دون ضربة واحدة.
وشعب أجاعوه وطعنوه .. فى حقل حرموه المحراث
وجيش يخنق الحرية .. وهو نفسه ضحية
سلاح ذو حدين لكل من يقبض عليه ..
وقوانين من الذهب والدم
تغوى وتهلك
ودين أفرغ من مسيحه وإلهه
فأصبح كتابا مغلقا.
ومجلس شيوخ ـ أسوأ تشريع أتى به الزمن
ولا راد له
قبور ..
بيد أنه يمكن أن يهب من بينها شبح عظيم
ليشع النور فى عصرنا المدلهم العاصف.

كما كتب قصيدة لم يكتب لها الأخرى أن تنشر أثناء حياته بعنوان «يا رجال انجلترا.. يا ورثة المجد التليد» يحث فيها أبناء وطنه على النهوض من سباتهم والثورة على حكامهم المستبدين قائلا:

انهضوا من سباتكم مثل الأسود
فى أعداد لا تقهر
حطموا أغلالكم

انفضوها .. فإنما هى قطرات ندى

رانت عليكم اثناء النوم ..

إنكم كثير وهم قليل !

وقد بدأت ثورة شلى منذ صباه المبكر وهو بعد فى الجامعة، وحينما فصل بسبب مقاله المعروف عن «ضرورة الإلحاد» ـ كان ذلك نذيرا بحياة لم تنفصل فيها أحلام المثالية عن مشاعر الشاب الثائر الذى لا يرى فى الكون إلا الخير أو إمكانية الخير. وهكذا رأينا أول قصائده المسماه «الملكة ماب» (١٨١٢ ـ ١٨١٣) ـ رغم مستواها الفنى الفج قصيدة أحلام ومطامح للبشرية بأسرها ويصل عدد أبياتها إلى ٢٣٠٠ وتعتبر السجل الحى لأفكاره الثورية اليوتوبيه (الطوبية) وهو فى سن العشرين كما يتضح فيها تأثره الواضح بأفكار صهره وليام جودوين الذى أثر على الجيلين من شعراء الرومانسية جميعا.(١)

واذا أنعمنا النظر فى هذه القصيدة وجدناها تشتمل على كل الأفكار التى تشكل فيما بينها منهجه الثورى الذى جعل اسمه على مدى القرن التاسع عشر مقترنا بالثورة والإلحاد ثم بالاشتراكية رغم تطوره الفكرى فيما بعد ورغم التناقضات القائمة فى القصيدة والتى يمكن أن نعزوها بسهولة إلى حداثة سنه عند تأليفها وإلى المصادر الفكرية المتناقضة التى استقى منها مادته مدفوعا بالرغبة العارمة «لإصلاح العالم» وبعاطفة مشبوبة وحب جارف للخير لم يكن يعرف له من صورة إلا ما رآه من خلال مفكرى العصر.

(١) نشر وليام جودوين كتابه المسمي «بحث فى العدالة السياسية» عام ١٧٩٣ وعلى الفور اختطفته ايدى الثوار الشباب الذى كانوا قد انبهروا بالثورة الفرنسية وكانوا يبحثون عن نظرية صلبة يستطيعون الاعتماد عليها فى تفكيرهم وفى ادبهم الجديد ـ وكان سحر الكتاب ينبع من بساطته بل من سذاجة نظريته الأساسية الا وهى أن جميع مشاكل العالم يمكن ان تحل إذا لجا الانسان إلى استخدام العقل . ويمكن تلخيص ما يقوله جودوين بان الانسان يستطيع أن يصل إلى الكمال اى أن يرتفع بمستواه الخلقى حتى يصل إلى حالة يبتعد فيها بالطبيعة عن الشر . فلا يفعل سوى الخير . وهذا ممكن فى رأى جودوين عن طريق التحكم فى البيئة البشرية لانها أقدر على تشكيل الانسان من الوراثة . وهكذا فإنه اذا تم الغاء النظم والأوضاع التى تكونت على مر التاريخ دون استناد إلى العقل فسوف يصل الإنسان إلى حالة من السلام والسعادة والعدالة دون حاجة إلى الحكومات والتمييز الطبقى . وكان إيمان جودوين بالعدالة باعتبارها مثلا أعلى يشكل ركنا ركينا فى فلسفته السياسية ـ فالعادل لا يبقى لنفسه مالا يستحقه ولا يحرم غيره من حرية يتمتع هو بها . والعدالة تعنى المساواة وتعنى الحرية بمفهومها الواسع الشامل ومن ثم فقد دعا إلى حرية ممارسة الحب وحارب الأفكار التى تدعو إلى تقييده.
أما الخلاف الأوحد بينه وبين شلى فقد كان تجاهل جودوين لسلطة أو قوة أو «امبرطورية» المشاعر .. وهذا هو ماجعل شلى يختلف معه بل ويرفضه فى النهاية ـ مثلما رفضه وردزورث من قبل.

وتتكون القصيدة من تسعة أناشيد cantos وتحكى قصة خيالية مؤداها أن الملكة ماب ـ ملكة الجان ـ تهبط إلى الأرض وتصحب روح فتاة نائمة هى «ايانثى» إلى الفضاء (وشكل الرحلة شائع فى أدب القرن الثامن عشر) ـ وينصب النشيدان الأولان على اختطاف الملكة لروح الفتاة ويتضمنان استعراضا سريعا للماضى ـ ماضى العالم وماضى البشرية بصفة عامة ـ ثم يبدأ شلى فى الأناشيد الخمسة التالية (من الثالث حتى السابع) فى الهجوم على شرور عالمه المعاصر وهى بالتحديد ـ الطغاة من الحكام، والحرب، والتجارة، والثروة والدين . ثم يتفرغ فى النشيدين الأخيرين (الثامن والتاسع) لوصف المستقبل المثالى (اليوتوبى) ـ وبعدها تعود الفتاة «ايانثى» إلى الأرض وقد اعتنقت كل أفكار شلى!

وباختصار شديد يمكننا أن نرصد القوى الثورية التى حركت شلى فى هذه القصيدة ـ أما القوة الأولى فتمثل اتجاها ماديا مناهضا لسلطة الكنيسة ويمكننا اذا استخدمنا لغة العصر الحديث أن نصفه بالاتجاه اليسارى. وأما القوة الثانية فيبدو أنها تتناقض مع هذا التيار إلى حد كبير فى إعلانها للإنسان (أو اتجاهها نحو «الهيومانزم») وإيحائها بمذهب الحلول الذى أوضح البروفسور پايپاير أنه مستمد من الحركة المادية الفرنسية (فولنى ـ دولباك ـ كابانى ـ بيفون) والعالم الطبيعى الانجليزى إرازمس داروين [1] ومن ثم فإنه يتحدث عن روح الطبيعة أحيانا بصورة مباشرة :ـ

فى شتى أرجاء هذه الدنيا المنوعة الخالدة
الروح هى العنصر الوحيد الثابت: والصخرة
التى ظلت على مدى عصور لا حصر لها
ركنا ركينا وعمادا لعبه فى ثقل الجبال
هى الروح النشطة الحية.
إن كل حبة لها إحساسها وإدراكها ـ معا وكل على حدة ـ

---

(١) انظر Piper, H. W., *The Active Universe: Pantheism and the Concept of Imagination in the English Romantics*. London, 1962. pp. 165-170.

وأصغر الذرات تدرك وتحتضن

عالما من الأهواء والبغضاء.(١)

ولكنه رغم أن «كل ذرة من هذا الحشد الكبير / تقوم بمهام محددة ومحتومة / ولا تتصرف إلا حسبما ينبغى لها أن تفعل»(٢) فان هذا العالم المنوع الخالد توجهه روح تسوده وتتغلغل فيه لتحقيق السعادة البشرية.(٣) ومن ثم فهو يخاطب هذه الروح بهذه الكلمات :

ياروح الطبيعة !

يا روح الأعداد التى لا تنتهى

يا نفس الأفلاك الجبارة

ذات المدارات الثابتة فى أعماق صمت السماء

يا روح أصغر الأشياء

يا من تسكن حياتها فى شعاع شمس فاتر فى إبريل

والإنسان ـ مثل هذه الأشياء الساكنة ـ

سوف ترضيه إرادتك دون أن يشعر

وسوف يأتى عصر السلام السرمدى له ولك جميعا.

إذ يعمل الزمن دائبا على إنضاجه

ومن ثم فلابد أن يحل سريعا وبالتأكيد

وسوف نرى الهيكل اللامحدود الذى تشيعين فيه

وقد سلم من العيوب

التى تشوب توافقه الهندسى المحكم(٤)

---

(١) النشيد الرابع ـ الأبيات ١٣٩ ـ ١٤٦ .

(٢) النشيد السادس ـ الأبيات ١٧١ ـ ١٧٣ .

(٣) انظر حاشية شلى على البيت ١٣ من النشيد السابع الذى يقول فيه «ليس هناك اله» ـ فهذه الحاشية تقول : «إن هذا النفى ينطبق على مفهوم الإله الخالق (التقليدى) ـ أما افتراض وجود روح سائدة متغلغلة فى الكون وخالدة معه فما زال ثابتا لا يتزعزع».

(٤) النشيد الثالث ـ الأبيات ٢٢٦ ـ ٢٤٠

وقد يبدو الإيمان بالحلول متناقضا مع الإيمان بالحتمية ولكن هذا تناقض ظاهرى لأن «الروح الحى» الذى يحل فى الكون والأشياء (والإنسان بطبيعة الحال) هو الذى سوف يتولى عن طريق التغيير الحتمى الإتيان بالسعادة آخر الأمر - ولكن ثمة اوجه تناقض أخرى فى فلسفة شلى الثورية تلت هذه المرحلة يمكن أن نعزوها إلى تأثير وردزورث عليه - كما يذهب إلى ذلك كبار النقاد [(١)] - وبالذات تحوله من «الجودوينية» الخالصة بمثاليتها وتفاؤلها الشديد إلى الأفلاطونية الجديدة التى تؤمن بوجود الله. وترى أن العالم الفاضل لن تأتى به قوانين الضرورة أو الحتمية والعقل[(٢)] بل لابد له من طاقة الخيال الذى تدعمه طاقات الحب فى صدور البشر بعد تخطى عصور الآلام والمعاناة - وقد ظهر هذا التأثير جليا فى الشعر الذى كتبه شلى بعد قراءة قصيدة وردزورث الطويلة «الرحلة» التى صدرت بعد «الملكة ماب» بعام واحد (١٨١٤) - وبالذات فى قصيدة «الاستور» التى لابد من النظر فيها الآن[(٣)].

- ٤ -

كان التحول الحاسم فى شعر شلى مرتبطاً بما رآه فى الحضارة اليونانية بصفة عامة (وفى أفلاطون بصفة خاصة) من رمزية ومن رؤية لمستقبل الإنسان على أساس الحس الجمالى الذى تغذيه المشاعر بالقدر الذى يتوسل فيه بالعقل، ومن ثم ابتعد شعره بالتدريج عن النزعة التعليمية المباشرة وأصبح يرى فى ذهن الانسان عالمه الرحيب الذى يغرى بالاكتشاف ومن ثم انصب اهتمامه على تقلب أهواء الذهن وما به من غموض يرقى به إلى عالم المجهول، وأصبح يطرب لتبين التناقضات النفسية التى تعج بها نفوس البشر، متخذا من ذاته مسرحا لشعره ولكل ما يطمح إلى النفاذ إليه فى هذا السبيل.

وقصيدة «الاستور» التى سوف ننظر فيها باعتبارها نموذجا لهذه المرحلة - ربما كان الدافع على كتابتها «خيبة أمله» فى وردزورث للتحول الفكرى الذى

---

(١) انظر N. L. White, Shelley, London, 1947, i. pp. 279, 368.

(٢) انظر مقال I. J. Kapstein, "The Meaning of Shelley's "Mount Blanc"", in PMLA, 1947.
والتى يحلل فيها تحول شيلى من مذهب الحتمية المادية الأولى الى المثالية وحرية الارادة (أى من الجبر إلى الاختيار) قائلا إن القصيدة تمثل مرحلة توتر بين المذهبين.

(٣) انظر E. I. Grigg and P. Mueschke "Wordsworth and the Prototype of the Poet in Alastor", in PMLA (1934).

أصـــابه[1] إذ إنها كما يقول فى مقدمتها «تتحدث عن شاب ذى مشاعر صافية وعبقرية مغامرة وخيال مشبوب، اكتسب نقاءه من طول ارتباطه بكل ما هو ممتاز وسام دفعه إلى تأمل الكون» ـ ولكن «عزلته التى انصب فيها على ذاته» أدت إلى لون من الضياع والإحباط لأنه ربط مثله العليا بكائن خيالى ظل يبحث عنه عبثا بل إن هذا الضياع نفسه و«خيبة آماله قد مزقته نفسا وبدنا فمات فى ريعانه».[2] والعزلة إذن هنا ليست عزلة جسدية بقدر ما هى عزلة نفسية ـ كما يدل على ذلك الخط الفكرى الذى تسير فيه ـ بل وكما يدل عليها عنوانها نفسه فهو «ألاستور أو روح العزلة» ـ وهو خط فكرى يتميز بكل سمات شعر شلى من مزج للتجريد بالانفعال، وبالقدرة على خلق أو تخليق الأسطورة مع النرجسية المفرطة والانغماس فى اللذة العاطفية (وقد كان هذا جديدا كل الجدة على الرومانسيين الأوائل). وأخيرا بالنبرات الأخلاقية التى حملت طابع شلى دون سواه ـ[3] ولنتأمل بعض الأبيات الأولى للقصيدة :

كان ثم شاعر مات فى ريعانه
لم تبن قبره يد الإنسان فى جلال أو ورع
ولكن دوامات ريح الخريف المسحورة
أهالت فوق عظامه النخرة هرما من الأوراق الذابلة
فى البرية اليباب ـ شاب جميل !
ما طافت نائحة به لتزين السرير الذى يرقد فيه
رقدة الأبد بزهور باكية
أو طاقة أقاح مقدسة !
رقيق وشجاع وكريم
لم يطف به شاعر حزين ليزفر زفرات ألم على مصيره المظلم
فلقد عاش ومات وأنشد فى عزلة
ولقد أبكى الغرباء سماع ألحانه المشبوبة
أما العذارى فكن يذوين ويذبلن

---

(١)انظر الحاشية السابقة.
(٢) انظر مقدمه شلى لهذه القصيدة.
(٣) انظر دافيد ديتشز ـ نفس المرجع السابق ـ ص ٩٠٨ .

لرؤية عينيه الشاردتين وهو يمر بهن غريبا وحيدا
لقد انطفأت جذوة تلك الأفلاك الرقيقة
وها هو الصمت الذى جاوز حبه لذلك الصوت كل حدود
يغلق صومعته الخشنة على موسيقاه الخرساء.(١)

وتقابلنا فى هذه القصيدة كل الكلمات التى ألفناها فى شلى (وبخاصة فى القصائد التى تلت هذه أى بعد ١٨١٦) مثل «شاحب» و«ذابل» و«حائل» و«ذاو» و«خاو» و«مظلم» ـ إلى جانب كلماته المفضلة «مشرق» و«لازوردى» ـ بل يمكننا أن نلمح بعض العبارات التى تميز بها الأسلوب الشعرى عند شلى فقلما وجدناها لدى شاعر رومانسى آخر ـ كالمقتطفات التالية:

غامت عيناه تحت وشاح السواد
ثم طوى الليل تلك الرؤيا وابتلعها(٢)

وتطلعت عيناه الذابلتان إلى المشهد الخاوى
فى خواء مثلما تتطلع صورة البدر فى ماء المحيط
إلى البدر فى السماء (٣)
لقد ضاع ـ ضاع إلى الأبد ـ فى الصحراء الشاسعة المترامية الأطراف
صحراء النوم المظلمة(٤)

قابل ذلك الشبح الغريب على صخرة شاهقة
تصيب الرأس بالدوار فظن أنها روح الهواء
وقد توقفت فى مسارها(٥)

نزعة قلق دفعته للإبحار حتى
يقابل الموت وحيدا فى رقعة المحيط الموحشة(٦)

(١) الأبيات من ٥٠ ـ ٦٦ (٢) ١٨٨ ـ ١٨٩ . (٣) ٢٠٠ ـ ٢٠٢
(٤) ٢٠٩ ـ ٢١١ (٥) ٢٥٧ ـ ٢٦٣ (٦) ٢٠٤ ـ ٢٠٥

فوق الجبين الجميل والعيون المشرقة لهذا النهار(١)

لم تكن الرغبة الجامحة الخبيثة
فى تلك الوجنات الملتهبة والعيون الحالمة والإهاب الغض
قد فعلت فعلها بعد(٢)

صورة صامتة وباردة وجامدة(٣)

فوق تلك الشفاه الشاحبة ذوات العذوبة الطاغية
حتى فى صمتها(٤)

وإذا كان نقاد عصره قد هاجموه لهذا الاستغراق فى المشاعر فإن كبار كتاب العصر الحديث قد هاجموه لسبب آخر وهو التضحية بالشكل العام أى بالتماسك فى البناء من أجل اللحظات المفردة التى يصوغ فيها هذه الصور الفريدة. ولكن الدراسات الحديثة قد القت الضوء على هذا الجانب من شعر شلى فبينت لنا أن هدف الشاعر لم يكن التركيب أو البناء المتماسك بقدر ما كان الرؤية الخاصة المنفردة لهذه اللحظات الشعورية ورصدها فى القصيدة ـ ومن ثم فإننا لا نستطيع أن نحاسبه على ما لم يكن يهدف إلى فعله أو قوله ـ والحق أن تأمل هذه النماذج من ألاستور يكفى لتوضيح هذا ـ ولكن الصورة الأخيرة تختلف عما سبقها فى أنها صورة «تبادل حسى» أو ما يسمى بـ Synaesthetic image

أى أنها صورة يعبر فيها الشاعر عن أحد الانطباعات الحسية عن طريق انطباع من حاسة مختلفة مثل «رؤية الصوت» أو «سماع اللون الأحمر» ولنأخذ نماذج من هذه الصور(٥): ـ

ألوان زهرة الياسنت البنفسجية والبيضاء والزرقاء ...
أشاعت من ناقوس الزهرة رنينا عذبا متجددا

(١) ٣٣٩ (٢) ٤١٥ ـ ٧٤١ (٣) ٦٦١ (٤) ٦٩٩ ـ ٧٠٠

(٥) انظر R. H. Fogle, *The Imagery of Keats and Shelley: A Comparative Study*; pp. 128 – 129.

موسيقى رقيقة وعميقة

كان لها وقع الرائحة على الإحساس[1]

فهنا يترجم شلى الألوان إلى موسيقى ثم إلى رائحة، ولنأخذ مثلا آخر من قصيدة الاستور نفسها :

رحلت الأزهار المشرقة، والظل الجميل

للخمائل الخضراء ، بكل نسائمها العاطرة

وخلجاتها الموسيقية ...[2]

وتبادل الحواس فى نسج الصور من الخصائص التى تفرد بها كيتس وشلى وتميزا بها عن الجيل الأول من الرومانسيين ولكنه بينما كان كيتس يفضل التركيب بل والتعقيد فى تركيزه على معطيات الحس (حتى عندما ينزع إلى التلقائية) نرى شلى يميل إلى البساطة التى يمكن تفسيرها بأن خياله قد دأب على التوحيد الشعورى أى صهر جميع الأحاسيس الدقيقة التى تستمدُ مادتها من معطيات الحس فى بوتقة عاطفة توحد بينها وتتجه به نحو الإحساس بالوحدة فى الكون روحيا وماديا. وهكذا فإن الصورة الفنية فى شلى دائما ما تمثل علاقة التداخل بين التعدد والتنوع من جانب وبين الروح الموحدة[3] فى كل شىء ـ وهى العلاقة التى شغلت وردزورث من قبله ولننظر ـ وقبل أن نشير إلى محاولته المسرحية لتجسيد هذا الصراع وهذه العلاقة ـ إلى هذه الصورة من الاستور:

رأى فيما يرى النائم فتاة ذات خمار

تجلس إلى جواره وتتحدث فى صوت خفيض رزين؛

كان صوتها مثل صوت روحه

ينساب فى هدوء الفكر .. كانت موسيقاه مديدة

مثل الأصوات التى تنسجها الغدران والنسائم ..

فوقعت حواسه فى ذلك النسيج المتشابك

---

(١) النبات الحساس ـ النشيد الأول ـ الأبيات ٢٥ ـ ٢٨

(٢) الأبيات ٥٣٧ ـ ٥٣٩

(٣) انظر Fogle نفس المرجع السابق ص ١٢٣ ـ ١٢٤ .

ذى الخيوط المتعددة الألوان والأصباغ المتباينة
كانت تتحدث عن العلم والحق والفضيلة
والآمال العليا للحرية المقدسة
وهى أقرب الافكار إلى نفسه .. وإلى الشعر
إذ إنها كانت نفسها شاعرة
وسرعان ما ألهب ذهنها النقى نارا
سرت فى هيكلها فتوالت الأبيات من شفتيها
فى صوت تخنقه عبراتها المختلجة ..(١)

فالصورة هنا ـ فى الأبيات التى طبعت بالخط الثقيل ـ تحول الأصوات وهى معطيات السمع إلى النسيج (وهى معطيات اللمس) بدقة وتجسيد نادرا ما يشير إليه النقاد. وقد كان اكتشاف هذه القدرة على التجسيد الموضوعى للاحاسيس عند شلى أحد المنجزات التى أتى بها التيار النقدى فيما بعد مدرسة اليوت فأنصف الشاعر من جور مدرسة النقد الحديث (التى ولدها الشعر الحديث) ورغم أن اتهام هذه المدرسة له بالتفكك ما يزال صحيحا فإن هذا لا ينطبق إلا على أعماله الشعرية المطولة والتى يعجز فيها عن الربط بين اللحظات الشعورية التى تتفجر فى ثنايا الأبيات دون خط ثابت قوى يشدها بعضها إلى البعض.

ولعل أهم ما يذكر به شلى فى هذا الصدد هو مسرحيته الشعرية **«بروميثيوس طليقا»** (١٨٢٠) التى تحفل حقا بكل ما ابدعه من صور كونية ورؤى أصيلة لموقف الإنسان فى هذا الوجود. وشلى هنا يطور الأسطورة اليونانية حتى يبرز «رسالته الشعورية» أى قدرة قلب الانسان على الحب اللامحدود وقدرة هذا الحب على الانتصار على الحقد والانتقام. ويقول الشاعر فى مقدمته لها إن هدفه هو أن يعين خيال القراء على تذوق المثل العليا للأخلاق السامية والإحساس بما فيها من جمال ـ

(١) الأبيات من ١٤٩ ـ ١٦٤ .

«أدرك أن الذهن إذا لم يعرف الحب والإعجاب والثقة
والأمل والصبر فسوف تكون المبادىء «المتعقلة»
للسلوك الإنسانى مجرد بذور تلقى على طريق الحياة
لتطأها أقدام السائرين فتطعنها وتحيلها ترابا
غير مدركين أنها يمكن أن تزهر وتثمر قطوف
سعادتهم».

ومعنى هذا أن شلى قد نجح فى صوغ «معادلة» (أى فى إيجاد صيغة) يستطيع بها الشاعر أن يصلح المجتمع بل أن يصلح احوال البشرية جمعاء دون أن يلجأ إلى «الوعظ» المباشر - وهى صيغة المعاناة الشعورية من خلال صراع بين النوازع الإنسانية الأصيلة وبين ما تفرضه قوى الشر التى ليست فى الحقيقة إلا قوى شائهة قبيحة تفتقر إلى كل ما يمكن أن يهبها قوة الحياة الحقة. ورغم أن هذه «الصيغة» أو «المعادلة» صحيحة فى جوهرها أى فى اتكائها على أساس نفسى سليم فإنها لم تمكن شلى من كتابة مسرحية ذات صلابة درامية وتماسك فنى داخلى. فما زلنا هنا أمام الشاعر الغنائى الذى يعتمد على دفقات الإحساس - كما سبق القول - والأفكار المتناثرة التى تحفل بها الأناشيد والقصائد القصيرة المتفرقة التى تزخر بها المسرحية والتى كثيرا ما نقرؤها نحن - عشاق الشعر - ونرددها لصورها المركزة ورموزها العامة التى لا تستمد حياتها من المسرحية (من حيث هى عمل درامى مستقل).

والسبب فى هذا أن شلى يتخذ من أسطورة بروميثيوس القديمة صورة استعارية لموقف الإنسان فى المجتمع الانجليزى وفى ظل النظام السياسى الذى كان يراه فاسدا نخرا. ويرى فى بروميثيوس رمزا لخلاص البشرية بصفة عامة من الظلم (مثلما يرى المسيحيون فى المسيح رمزا لخلاص الإنسان من الخطيئة) ولذلك فهو يجعله ينتصر فى النهاية على جوبيتر - رب الأرباب - ناسخا بذلك مفهوم أيسخولوس للأسطورة الأصلية وهو التصالح بين جوبيتر عدو البشرية وبرميثيوس نصيرها ومنقذها. ومن ثم فإن صوت شلى الشاعر نفسه لا يغيب عن آذاننا لحظة واحدة. إنه صوت المعلق أحيانا أو صوت الراوى أو الجوقة (الكورس) وهو أحيانا أخرى صوت البطل الذى اختاره لعمله الفنى - صوت الانسان الذى ينشد الحرية

وينادى بها وينتصر لها وبها آخر الأمر على قوى البغى والبطش والسيطرة.

وقبل أن نختتم حديثا عن هذا العمل الكبير يجمل بنا أن نلقى نظرة عابرة على الصور الكونية التى تعج بها المسرحية والتى تمنحها طابعها الخاص – فلنتأمل هذه الأنشودة الشهيرة التى تغنيهاإحدى «الأرواح» فى بداية المشهد الخامس من الفصل الثانى :

المشهد الخامس : تمر العربة فى سحابة على قمة جبل تغطيه الثلوج ـ فنرى آسيا وبانثيا و«روح الساعة».

الروح

على حافة الليل والنهار
تلهث جياد عربتى
بيد أن الأرض قد همست لى محذرة
بأنها لابد أن تعدو أسرع من النار
وأنها لابد أن تجرع سرعة الرغبة الملتهبة !

أو هذا الحديث المسهب الذى تدلى بها بانثيا قرب نهاية المسرحية (الفصل الرابع ـ الأبيات ٢٣٤ وما بعدها) :

بانثيا ـ ومن الفتحة الأخرى فى الغابة تندفع كرة ـ
محدثة دوامة أنغام ودويا هائلا ..
كرة كأنها عدة آلاف كرة
صلبة مثل البلّور
ولكن تتدفق فى كيانها المصمت
موسيقى ونور كأنما ينسابان فى الفضاء المفرغ
عشرة آلاف فلك متداخلة تنتظم
كل الألوان : الأرجوانى واللازوردى والأبيض والأخضر
والذهبى. فلك يدور داخل فلك
وتعمر الفضاء بينها أشكال لا تخطر على قلب بشر

مثل ما تحلم الأشباح بمن يسكن أعماق المحيط المظلمة
ومع هذا فهى شفافة الكيان وهى تدور حول
بعضها البعض بآلاف الحركات والسكنات
حول ألف محور خفى
بقوة وسرعة تكفى لتدميرها
عنيفة بطيئة رزينة ...

كما يجمل بنا أن نتأمل ما يعنيه النقد الحديث بالنزعة التجريدية عند شلى - أى نزوعه وولعه باستخدام المجردات - الألفاظ ذات الدلالة العامة والمعانى المجردة - لنأخذ إذن هذا النموذج من الحديث الختامى الذى يلقى به «ديموجورجون» الذى يرمز فى المسرحية لصورة الخلود:

الرقة والفضيلة والحكمة والصبر
هذه هى الخصال التى تهيىء أثبت ما يحمى الحمى
من قوة إله الدمار
تحمل آلام لا يرى الأمل نهاية لها
وغفران خطايا أشد سوادا وظلمة من الموت أو الليل
وتحدى قوة لا غالب لها فيما يبدو
الحب والاحتمال والأمل ..
الأمل حتى يخلق الأمل من حطامه ما يطمح فيه.
الثبات دون تغير أو تردد أو ندم
هذا كله - مثل مجدك يا تايتان -
هو الخير والعظمة والفرح والجمال والحرية
هذا وحده هو الحياة والسعادة والملك والنصر.

التصوير والشعر الانجليزى الحديث

كلنا يعرف أن جذور الشعر الإنجليزى الحديث تمتد إلى أوائل هذا القرن، عندما ازدهرت مدرسة التصويريين التى تزعمها الشاعر عزرا باوند، وبرز من أبنائها ت. س. إليوت. ومع أن شعر اليوم فى بريطانيا وأمريكا (وسائر البلاد الناطقة بالإنجليزية) قد اختلف عما كان عليه عند نشر القصائد الأولى لهذه المدرسة، فما يزال تيار التصويرية من التيارات التى تتدفق بقوة فى شعر المحدثين. وإذا كنا لا نعرف فى العربية (أى لم نترجم إلى العربية) إلا نموذجاً أو نموذجين مما يتفق مع الذوق العربى وتستسيغه آذان الناطقين بالضاد. فينبغى ألا يكون ذلك حائلا دون الإلمام بخصائص تلك المدرسة ومعرفة اتجاهها العام ـ خصوصاً أن كلمة التصوير قد ضللتنا على مدى سنوات طويلة، إذ ارتبطت فى أذهاننا بتقديم الصور، سواء كانت صوراً حقيقية أو مجازية، ثم تطورت لتقتصر على لغة المجاز. وأيضاً فقد ارتبطت المدرسة لدينا بمبادىء عامة نادى بها «النقد الحديث» وأشاعها كبار النقاد لدينا، مثل وحدة القصيدة ووحدة الانطباع، والعضوية، والتماسك، وهلم جرا. وهكذا وجدنا أنفسنا نتطور إبداعياً فى الطريق الصحيح ـ وهذا محمود ـ ظانين بأننا نحاكى مدرسة التصويريين ـ وهذا غير دقيق.

وأعتزم فى هذه الدراسة إيضاح الإطار الكبير للحركة التصويرية؛ وهو إطار المودرنية modernism ـ وأنا استخدم هذه الكلمة للتفريق بينها وبين الحداثة modernity التى قد يقتصر معناها على ما هو جديد new أو حديث العهد recent أو معاصر contemporary فالمودرنية (وهى مصدر صناعى مثل المصادر المستخدمة فى الإشارة إلى المذاهب الفنية المتعددة) لا تتضمن الدلالة الزمنية فحسب، بل تتعدى ذلك إلى خصائص حركة فكرية وفنية معاً؛ إذ لم تقتصر على الفنون التشكيلية

والأدب بل كانت تعبيراً عن روح العصر كله. وسأقدم بعد ذلك نموذجاً من الشعر التصويرى وهو جزء من النشيد رقم ٧٤ للشاعر عزرا باوند ـ وهو الأول فى سلسلة أناشيد بيزا ـ وقد أقر أحد أبناء المدرسة، وهو ت. س. إليوت بصعوبته فى مقدمته لمختاراته من شعر ذلك الشاعر (طبعة بنجوين ١٩٤٨ ص ٧). ثم أقدم دراسة كاملة كتبتها (جسيكا برنز بيكورينو) الأستاذة فى جامعة كاليفورنيا الجنوبية، ونشرت فى مجلة الأدب الحديث عام ١٩٨٢ وهى دورية تصدرها جامعة تمبل بالولايات المتحدة (ص ١٥٩ ـ ١٩٧٣).

ويجمل بنا فى البداية أن نلقى نظرة على نموذج أو نموذجين من الشعر التصويرى الذى يكتب اليوم. وقد اخترت قصيدتين كتبتا فى عام ١٩٧٥، أولاهما للشاعر (روجر جارفيت) بعنوان سأم الحياة، والثانية واحدة من ست قصائد للشاعر (تد هيوز) بعنوان رفات صلب. وعنوان الأولى يوحى أيضاً بأنها تعنى «أهم أحداث الحياة»:

(١)

العجوز عند النافذة
ليس له يدان. من كل صف من الخيوط المعقودة
التى تنسجها عقارب الساعة تضيع عقدة.
فى بطء يرتفع صوت المغنية إلى النبرة الصحيحة
سوبرانو تذوب لهباً
يتعادل المنفيان فى مباراة أخرى
وآخر جرعة من الشراب
ما تزال فى الكأس فى انتظار فوز واحد منهما
ولكن السلوك المهذب يحول دون موت ملك الشطرنج
وهما لا يبصران الشراب وهو يتبخر.

(٢)

الشفق قبيل الفجر. سماء جافة مثل بودرة التلك
الآفاق

تشقشق بأصوات الطيور
يحط الشحرور قريباً منى فى رعب أسود
ثم يهب طائراً
كأنما يبحث عن مهرب
من عالم ألقى فيه لتوه
واليرابيع التى لم ترالإنسان قط تنطلق فى كل مكان
من تلك السيدة الفارعة التى تسير على الكلأ فى حديقتك ؟
النجم فى السماء آمن
البومة على عمود التلغراف
تنعم بالدفء والجفاف وهى فى ضعف حجمها المعتاد
تحك أذنها
وتحت الأحجار الخنافس الدقيقة ـ أصدقاؤك.

(من كتاب: قصائد جديدة عام ١٩٧٥ ـ المحررة باتريشيابير ـ لندن ـ ١٩٧٥ ـ ص ٩٦ و١٤٥)

لا شك أن القارىء العربى سوف يتساءل عن نوع «الصور» المقدمة هنا، فالقصيدتان لا تكادان تتوسلان بالاستعارة، ولغة المجاز مقصورة على تشبيه أو تشبيهين «خافتين»، وكأنما تقدم كل قصيدة موقفاً يتكون من «مناظر» متتابعة، وأشياء لا يربط بينها المنطق المألوف. ولا شك أن القارىء العربى سيسرع بالقول بأن المجاز المستخدم رمزى، وبأننا إذا أنعمنا النظر فسوف نجد مستويات للاستعارة (بمعنى المجاز) فى باطن كل «منظر» وكل «حدث»، وإنها جميعاً تشترك فى تكوين انطباع عام أو تشكيله. ولكن هذا القول على وجاهته لا يمثل إلا نصف الحقيقة؛ أما النصف الآخر فهو أن كلا من الشاعرين لا يريد لنا أن نحلل الصور تحليلاً منطقياً، أو أن نخلص إلى نتيجة ما ـ انطباعاً كان أو فكرة ـ من أى من القصيدتين. الهدف هنا «تصويرى مودرنى»، أى أنه يعتمد على «التفاعل» لا على «المحاكاة» ـ أى أن الفنان هنا لا يريد لنا أن نخلص من قصيدة سأم الحياة مثلا

إلى أن الحياة تبعث على السأم لأنها مثل مباراة شطرنج تساوت فيها كفتا اللاعبين (اللذين يمثلان أى نقيضين فى جدلية الوجود)، ومن ثم ضاعت منهما فرصة الفرح - فرح الحياة والانطلاق ! بل لا يريد أن يقول إن الزمن يسلب المرء القدرة على العمل (العجوز ليست له يدان) أو أن الزمن يسرق منا شيئاً ما فى كل لحظة (تضيع عقدة من كل صف منسوج) - أو أن نار الفن تحرق إحساسنا بالحياة ! إنه لا يريد أن يقول أيا من ذلك، ولكنه يقول كل ذلك فى الوقت نفسهَ فالصور هنا - حين تترجم إلى معان منثورة - تضيع فى حلقات من التجريد ومواقع من «التفريد» بحيث لا تصبح صوراً على الإطلاق ! إن كيانها يتمثل فى تتابعها وتفاعلها وتحديها لذهن القارىء - وكذلك قصيدة تد هيوز عن الرفات: أين الرفات فيها؟ إن القصيدة مجموعة من اللحظات النفسية المنبثقة من صور غير مجازية فى الغالب، مستمدة بدورها من الحياة اليومية التى يعيشها الجميع. والقارىء يحاول جاهداً أن يقيم علاقة ما بين الشحرور واليرابيع والسيدة والنجم فلا يستطيع - وإذا استطاع فربما تغيرت هذه العلاقة فى القراءة الثانية القصيدة، وربما تغيرت فى القراءة الثالثة، وهكذا إلى ما لا نهاية! إن القصيدة ديناميكية، أى حركة دائبة تطالبنا بالعودة إليها مرات ومرات، وتتطلب منا إيجابية فى التذوق لا تتوافر لدى القارىء العابر. وإذا اشتكى القارئ العربى مما يرى أنه تمزق وتفتت فهو يضع يده على أول خيط يشده إلى «الموبرنية». فما هى الموبرنية فى الفنون التشكيلية ؟ وكيف أثرت على الأدب - والشعر بصفة خاصة - فى القرن العشرين؟

إذا تصفحنا أى كتاب يعالج «الموبرنية» فسوف نجد إصراراً على تتبع جذورها إلى العقد الأخير من القرن التاسع عشر - وبعض هذه الكتب يحدد تاريخ الحركة من ١٨٩٠ - ١٩٣٠، مثل «برادبرى» و«ماكفارلين» فى كتابهما **الموبرنية** - طبعة بنجوين ١٩٨١ - وبعضها يوسع من نطاقها الزمنى قليلا فيرصد استمرارها حتى (تد هيوز) و(سيلفيا بلاث) - بل و(فيليب لاركن) مثل كتاب **شعر القرن العشرين** - (جراهام مارتن وب. ن. فيربانك - لندن ١٩٧٩). والحقيقة أن الجذور بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ينبغى أن تمتد إلى المدة الأخيرة من القرن التاسع عشر، قبل وفاة ماثيو أرنولد - الناقد الإنجليزى الأشهر - بعدة سنوات) وقد ولد ت. س. إليوت فى العام نفسه الذى توفى فيه أرنولد، أى فى ١٨٨٨). كما أن جذورها لم تكن أدبية أو فنية

خالصة، بل كانت تتصل بالتحولات التى أتى بها تقدم العلوم الطبيعية، وما استتبعه ذلك من إعادة النظر فى موقع الإنسان على خريطة الوجود ـ خصوصاً فى الصورة التى رسمها الرومانسيون للإنسان فى بداية القرن التاسع عشر. كان الإنسان الذى صوره الرومانسيون ـ كما حدد ذلك أحد آباء الحركة الجديدة وهو ت. ا. هيوم فى كتابه **التأملات** ـ (لندن ١٩٢٤) كائنا عظيم الخطر، لا حدود لقوته وجبروته، ولا قيود على خياله؛ فهو صورة لخالقه، وصوت يرجع أصداء السماء ! لم تعد هذه الصورة مقبولة فى عصر اكتشف فيه الإنسان ذاته. فالتمجيد الرومانسى للإنسان ووضعه في مركز الكون، يتضمن تزييفاً واضحاً، وإغفالاً لضعفه (الذى يتمثل أحياناً فى قوته حين يسيطر قوم على قوم)، وعجزه عن إدراك الكثير من حقائق النفس، أو رؤية «سواحل بحر الوجود» التى تحدث عنها الرومانسيون كأنما رأوها رأى العين.

كان التدفق الذى لم يسبق له مثيل فى مكتشفات العلم يدعو إلى إعادة النظر فى الأوضاع الاجتماعية والسياسية القائمة على ما ورثته أوربا وكان ينزع فى الحقيقة لا إلى مناهضة الرومانسية بتقديم صورة مقابلة ومبالغ فيها عن ضعف الإنسان وعجزه، بل إلى استكمال الصورة وقبول التناقضات فى الإنسان نفسه وأوضاعه، بحيث يتخلص البشر نهائياً من التبسيط الشديد فى الصورة الرومانسية الأولى. وقد رأى أحد النقاد (وهو آلان بولوك) أن هذا الاتجاه التجميعى أو التوفيقى قد أنشأ «صورة مزدوجة» على حد تعبيره ـ صورة يلخصها (ماكفارلين) قائلا إنها تجمع بين الاتجاه الذى ازدهر منذ أواسط القرن على يدى (هربرت سبنسر) مثلا، وهو الاتجاه إلى الوضعية والتحليلية والموضوعية والمنطقية وإلى التعميم والحتمية، وكل ما هو فكرى مطلق وغير ذاتى، والإتجاه الآخر المضاد لهذا، وهو الاهتمام بالإنسان الفرد نفسه، والظواهر «الروحية» التى كان الناس فى أواخر القرن يعلون من شأنها، تأكيداً «لروحانية» النفس البشرية، وابتغاء اليقين الدينى الذى كان قد اندثر أينما اندثار. وعلى أى حال فإن النزعة العامة كانت تشير إلى أن قبول الأفكار الجديدة التى أتى بها (نيتشه) و(ليونيل تريلنج) بعده، من أهم القوى المؤثرة فى التيار الجديد إذ كان (نيتشه) ـ كما هو معروف ـ يدعو إلى إعادة النظر فى كل القيم الموروثة. ويعرب فى رسائله إلى (براندز) و(سترندبرج) عن إحساسه بأن

تاريخ الإنسان قد وصل إلى مرحلة حاسمة تعلن نهاية حقبة كاملة من الحضارة القديمة، وبداية جديدة يفيق الإنسان فيها من تراث المسيحية والأعراف الخلقية الموروثة، ويحاول النظر بعين «عادلة» فى نفسه وحياته الحقيقية. لم تكن الحقبة الجديدة قد بدأت ـ ولكن روحها الأول ـ روح الاستكشاف ـ (وهو ما كان يسميه أرنولد «التساؤل») كان يجسد معني الحداثة ويرهص بالمودرنية التى لم تكن ـ كما يبين البحث المرفق ـ غير حديثة بالمعنى المفهوم.

كانت الصحوة الفنية إذن ذات أبعاد فلسفية وذات جذور تضرب فى أعماق الفكر الأوربى فى ذلك الوقت. وكان الرسامون والشعراء الذى عاصروا تلك الحقبة على دراية بما يسميه (هازليت) «روح العصر»؛ وهى روح تنشد حرية جديدة تختلف عن حرية الخيال الرومانسى؛ فهى حرية فكرية وعلمية. ومن ثم أقبل الناس على أفكار (هيجيل) و(برجسون)، وتلاشت الحدود بين اللغات الأوربية، وساد الاهتمام بإعادة النظر فى المفاهيم التى كاد أن يصيبها البلى، وبرزت مفاهيم جديدة للزمان والمكان والمعرفة وطبيعة الذهن البشرى وديناميكيات ـ الحياة الاجتماعية وجدلية التطور ونسبية الأخلاق والمعانى والقيم وما إلى ذلك. ومن ثم بدأت صورة الحقيقة التى تقوم على الثبات والتجزىء تتراجع، وبدأت تحل محلها صورة جديدة تقوم على التغير والنظرة الكلية وقبول التناقضات بل الفوضى سواء فى العالم أو فى الفكر، (بل إن المودرنية أحياناً ما تعنى الفوضوية والعدمية) ورفض البعد الدينى الذى تقدمه المسيحية إذ رأى فيه كتاب العصر وفنانوه بعداً محدوداً بالخرافات والأساطير التى ضخمها ضباب التاريخ وأماتتها القوالب الجامدة التى حبست فيها. وكان الجميع ينشد الآن لوناً من التحرر الذى يقبل النسبية والتناقض ويتيح التفاعل والإيجابية.

وكان من الطبيعى أن ينعكس هذا كله فى الفنون البصرية والسمعية واللغوية. وربما كان من أهم ظواهره ظاهرة التقارب الشديد بين شتى فنون الجنس البشرى ليس فحسب فى الرؤى التى تفصح عنها، بل أيضاً فى أساليبها وطرائق إثارتها لذهن الإنسان وعاطفته. وكان هذا فى ذاته دليلا على انشغال فكرى بالفن. ولدينا وثيقة تنتمى إلى أوائل القرن العشرين، وهى كتاب «إيرفنج بابيت» المسمى **اللاوكون الجديد** (١٩١٠) والذى وضع له عنواناً جانبياً هو **دراسة فى الخلط**

بين الفنون. وقارئ هذا الكتاب سوف يحس بالأهمية التى كان نقاد بداية القرن يولونها للعلاقات بين الفنون المختلفة إذ لم تعد المقارنة القديمة بين الشعر والرسم كافية، إذ كيف نتصور - كما يقول (بابيت) - أن يكون ذكر اللون مقابلا للون؟ أو أن تكون الخطوط التى يكسرها الفنان على اللوحة مرادفة لأى «تكسير» لغوى فى الأدب؟ لقد أتاحت الوسائل البصرية التى يستخدمها الرسام حرية كافية فى إعادة صوغ الرؤى وتشكيل صور الحقيقة - أما الأدب فما زال «حبيس» المنطق - فما المنطق إلا اللغة - اشتقاقاً واصطلاحاً !

والغريب أن هذه الدعوة إلى تحرير اللغة من منطق الحياة لم تكن كلاسيكية على الإطلاق، بل كانت لها جذور - ينبغى أن نرصدها إحقاقاً للحق - فى كتابات الرومانسيين قبل ذلك بقرن كامل - فكان الشاعر الإنجليزى (وليم وردزورث) ينعى على الشاعر الألمانى (بيرجر) أنه يعتمد اعتماداً كبيراً على موسيقى الألفاظ، ويحاكى الكلاسيكيين فى «فرض» منطق الحياة على شخصياته، بحيث خرجت هذه الشخصيات باهتة غير متصلة بالواقع - أى غير حقيقية - وقولته المشهورة هى «أريد المزيد من فرشاة الرسام وحريتها» (خطابات وردزورث - الجزء الأول - ص ٢٣٤) - ولذلك كان ينشد - منذ فجر الحركة الرومانسية (والطريف أنه يسميها الحركة الحديثة) التصوير الذى يحرر الشاعر من سيطرة المنطق. وكان دائما يتحدث عن الصور المستقاة من الذهن بعد أن تتحور وتتغير وتكتسب ألواناً وخطوطاً مختلفة، أى تكتسب «معانى» مختلفة. ولكن كتاب تلك الفترة كانوا قد طرحوا التراث الرومانسى برمته ولم يعودوا ينظرون إلى الوراء!

ومع ذلك فقد كان اشتغال عدد من الفنانين بالرسم وكتابة الشعر فى الوقت نفسه فى إنجلترا - (دانتى جبريال روزيتى) - حافزاً على إعادة النظر فى تراث الشعر والرسم والعلاقة بينهما. لم يكن أحد قد اكتشف (وليم بليك) بعد ! بمعنى أن النقاد كانوا يعتبرونه فناناً «خاصاً» يتحدث لغة رمزية مقصورة عليه. ولا يفهمها سواه، ولكن لوحاته (مثل تلك التى زين بها قصيدته المشهورة بعنوان ملتون) تدل على أنه كان سباقاً إلى «كسر» الخطوط والألوان؛ ويثبت النقد الحديث اليوم مدى ريادته فى هذا الصدد. أما (روزيتى) فقد كان يدعو إلى العودة إلى الطبيعة

والبساطة فى التصوير فى الشعر والرسم جميعاً. ونحن نذكره فى هذه الدراسة لأنه أثر على كل من (وليام موريس) و(جون راسكين) الذى ألقى محاضرات فى فن الرسم تعد امتداداً للتفكير الرومانسى العام. ولهذا فعندما بدأ تيار المودرنية الذى نحن بصدده ـ كان الهجوم ينصب أساساً على الصورة الرومانسية المتمثلة فى هؤلاء وليس ـ فى الواقع ـ على شعر الرومانسيين الكبار أنفسهم.

كان الاعتقاد قد بدأ يرسخ بأن ثمة حاجة إلى كسر الجمود فى التصوير الذى ينبع من فكرة الثبات والتجزىء وبداية عهد جديد، يعتمد الشاعر فيه على التغير والديناميكية وتعدد الأصوات (أى تعدد المستويات). وكان من ثمار الثورة على هذه المدرسة ـ مدرسة (روزيتى) التى أطلق عليها اسم «إخوان ما قبل روفائيل» ـ أن ولدت حركة رمزية ناشئة. إذ كان الكتاب يرون أن الرمز من الوسائل الكفيلة بتحرير الفنان من سيطرة ما يرى وما يسمع فهو يفتح له الآفاق ليجعل من «المعنى» مساحات تشبه مساحات الألوان على اللوحة. وهو يستطيع عن طريق الرمز فى التصوير إخراج مقابل للألفاظ؛ فما الألفاظ إلا رموز لمعان متغيرة. وإذا كانت الرمزية قديمة قدم الأدب نفسه ـ بل قدم الفن البدائى قبل الأدب ـ فإنها الآن قد اكتسبت أهمية قصوى لقدرتها على تحرير الفنان من التاريخ ـ وقد قاد هذه الصحوة الرمزية شعراء فرنسيون سرعان ما نهل من فنهم شعراء إنجلترا، وأهمهم وأولهم مالارميه (١٨٤٢ ـ ١٨٩٨). ولكن خليفته بول فاليرى (١٨٧١ ـ ١٩٤٥) هو الذى يفتح الطريق حقاً أمامنا لنفهم التغير فى اتجاه الشعر، تأثراً بالفنون البصرية، أما أكثرهم تأثيراً على التصويريين الإنجليز (وعلى صلاح عبد الصبور) فهو فيرلين (١٨٤٤ ـ ١٨٩٦)، ويليه لافورج ١٨٦٠ ـ ١٨٨٧ (ـ وأنا أذكرهم بهذا الترتيب عامداً؛ لأنهم يمثلون تياراً امتد من الرمزية إلى الانطباعية) وبهذا فتح الطريق أمام ما نسميه بما بعد الانطباعية، إذ تلته التكعيبية فالدوامية، والمستقبلية والتعبيرية، وأخيراً الدادية والسيريالية. أين تقع التصويرية من هذا كله إذن؟

التصويرية فى الشعر تشترك مع هذه (المدارس) (أو الاتجاهات الخاصة) جميعاً فى جوهر مودرنى واحد هو الثورة على المحاكاه. ولقد أجهد النقاد المحدثون أنفسهم في التفريق بين هذه وتلك أو الربط بين واحدة وأخرى، وهذا كله مفيد، ولكن

الجوهر فى هذا كله هو أنها مدارس فنية تقوم على عدم محاكاة الطبيعة، أى عدم التقيد بالخطوط والألوان والنسب القائمة فى العالم الخارجى. وقبل أن نستطرد ينبغى أن نوضح ما نعنى بكلمتى (الطبيعة)، و(الموضوع). الطبيعة فى النقد الفنى تعنى ما يصوره الفنان؛ فهى لا تقتصر على الأشجار والأنهار والمراعى، بل تشمل كل ما تراه العين وتسمعه الأذن ويدركه العقل؛ أما (الموضوع) الفنى فهو الشىء الذى يرسمه الفنان. وقد شاع اصطلاح (موضوعى) اشتقاقاً من هذه الكلمة وإيحاء بمعناها وإن كنا نترجم الصفة نفسها فى علم الفيزياء بتعبير «الشىء» - ونقول العدسة الشيئية للمنظار، فى مقابل العدسة العينية - تفريقاً للعدسة التى تواجه الشىء (أو الموضوع) عن العدسة التى تنظر فيها العين.

والأساس الفكرى للابتعاد عن المحاكاة هو الإحساس بأن «النقل» أو «التمثيل» (والتمثيل هنا يعنى تقديم أهم ملامح الشىء أو الموضوع حتى يمثل له أو يمثله العمل الفنى) غير قادر على إخراج حقيقة التفاعل بين الفنان والموضوع. فالذى يحاكى الشجرة ألوانا وخطوطاً ونسبا إنما يمثل لها بإحالة العين، أى توجيهها، إلى نمط ذهنى هو نموذج الشجرة القائم فى كل زمان ومكان؛ وهو بهذا لا يبتعد فحسب عن الشجرة المفردة التى يصورها، بل يبتعد عن حقيقة الموضوع الفنى الذى يتناوله، وهو الشجرة كما يراها بعين الذهن، وكما ينفعل بها، وكما يستجيب لها. أى أن المحاكاة (أو التمثيل) تستند إلى فكرة المرآة الكلاسيكية التى تتطلب ثبات الصورة وشيوعها واستقرارها، إنها نظرة تقوم على الأسس القديمة التى لم تعد صالحة فى عالم بدأ يدرك التغير والتحول والحركة. كما أن المحاكاة تفترض ما هو أخطر، ألا وهو سلبية الرائى أو القارئ - أى سلبية المتذوق - لأنها تحيله إلى ما يعرفه سلفاً، وتصر على مخاطبته بلغة الأنماط: وهكذا فهو يتلقى ما لديه؛ وأيا كانت التشكيلات الجديدة التى يقدمها الفنان، فهى تشكيلات منطقية قائمة فى ذهن المتلقى؛ لأنها قائمة بصورة ما فى العالم الخارجى: ولنضرب مثلا لزيادة الإيضاح: إن إخراج تشكيل جديد من نمطين أو ثلاثة - فلنقل الشجرة والمرعى والسحاب فى السماء - فى إطار المحاكاة (مثلما يفعل الرسام الإنجليزى كونستابل) لن يزيد على تعديل طفيف فى الزاوية التى ينظر منها المتلقى إلى هذه الأنماط، فذهنه لن يعمل عند النظر، وسيظل ذهنه بعد النظر إلى هذا التشكيل ثابتاً مطمئناً،لأن التشكيل

الجديد، على ما به من متعة بصرية، لا يثير فكرة. ولا يدفع الذهن إلى العمل أو الحركة. فالتشكيل الجديد يعتمد على الإحالة إلى ما هو ثابت فى الذهن ومعروف؛ لأن كل نمط من الأنماط له دلالته الثابتة، ومجاله المعروف الراسخ؛ والتشكيل لا يغير شيئاً من هذا على الإطلاق.

كان هناك سبب آخر - إذن - للابتعاد عن المحاكاة، هو الإحساس بوجوب اشتراك الذهن اشتراكاً فعالا وإيجابياً فى عملية التذوق الفنى. وهكذا دأب فنانو «المودرنية» على محاولة استثارة الذهن والحس معاً فى كل مدرسة من هذه المدارس، وهذا يعنى أنهم كانوا يبدأون تجربة جديدة «غير مضمونة العواقب» - لأن الجمهور فى أواخر القرن التاسع عشر كان قد درج على أساليب المحاكاة وبخاصة فى منتصف القرن، عندما ازدهرت مدرسة «إخوان ما قبل روفائيل» المشار إليها، التى ثارت على انطباعية «وليام تيرنر» وغيره ممن ابتعدوا عن المحاكاة، وطالبت بالعودة إلى تمثيل الطبيعة تمثيلا صادقاً. وبإيجاز فإن المودرنية محاولة فنية لإشراك المتذوق فى إبداع العمل الفنى، وافساح الطريق أمامه ليعمل ذهنه فى عملية التلقى، بحيث يصبح العمل الفنى غير مقصور على التمثيل والنقل، بل يصبح سجلا حياً لنشاط ذهنى وشعورى معاً.

ولكن ماذا كانت طبيعة الرؤى التى يحاول فنانو بداية القرن العشرين إيصالها إلى الجمهور ؟ وما تلك الأفكار والمشاعر التى رأى التصويريون أنها تقتضى جهداً خاصاً من جانب المتذوق ؟ نقول أيضاً باختصار إنها تتمثل فى المعنى الجديد للجمال ! كانت الكلاسيكية القديمة تؤمن بأن ثمة أشياء جميلة فى ذاتها، وأنه يمكن النظر إلى جمالها وتذوقه منفصلا عن السياق الذى تعيش فيه وتتحرك وأن متعة المتذوق تأتى (كما يقول أديسون ابن القرن الثامن عشر) من تأمل هذا الجمال وتأمل براعة الفنان فى نقله إلينا. وكان الرومانسيون يؤيدون الفكرة نفسها مع اختلاف بسيط، هو أن الأشياء الجميلة لم تعد مقصورة على ما تعارف الناس عليه، بل تعدتها إلى البسيط والعادى فى حياتنا اليومية، وإلى ما يمثل المشاعر الأصيلة الدائمة للإنسان،أو يفصح عن الإحساس بالوجود الروحى. وفى كلتا الحالتين كانت أنماط الجمال مستمدة من الطبيعة، أو كانت تحاول أن ترقى إليها، أى تحاول أن تصل إلى مثل أعلى مفترض، يمكن استشفافه من صور الطبيعة. أما المودرنية فهى

تحطم هذا المثل الأعلى - وبعبارة أخرى فهى مناهضة للأفلاطونية وللأفلاطونية الجديدة جميعاً. إن المودرنية ترى الجمال فى كل ما يجسد تجسيداً صادقاً حقيقة ذهنية أو حقيقة شعورية، مهما يكن قبح هذه الحقيقة أو تلك فى الإطار التقليدى. وهى من ثم تلغى «الإطار المرجعى» للجمال، وتقدم بدائل ما تفتأ تتغير لما يمكن أن يثير فينا حاسة الجمال.

والجمال عند المحدثين أيضاً لحظة اكتشاف - اكتشاف علاقة جديدة بين شيئين أو أشياء لم يكن يتصور أحد وجود علاقة بينهما، أو اكتشاف حقيقة نفسية لا يجسدها إلا التضارب والتنافر(لا التوافق والاتساق) بين العناصر الذهنية أو النفسية أو الحسية - من الوان وخطوط - فى الإنسان أو الطبيعة. ولم يعد ثم ما يمكن تسميته بشىء جميل فى ذاته، كما لم يعد هناك ما يمكن أن يكون قبيحاً فى الفن. ولما كان مجتمع القرن التاسع عشر وارثا لعصور إقطاعية تقوم على الاستغلال والسيطرة وما إليها، فلم يكن أمام الفنان الذى ينشد صدق الواقع وجماله معاً إلا أن يصدق مع نفسه فى تصويره جمالا يقوم على القبح والإظلام والقتامة والجهامة - وهى مشاعر تنبع بصورة طبيعية من التفكك الذى كان قد بدأ يسرى فى أوربا فى أوائل القرن العشرين، والإحساس بالاغتراب الذى نشأ مع سيطرة المجتمع الصناعى الجديد، وإدراك ضآلة الإنسان فى ظل الظروف الاجتماعية والسياسية التى كانت تطحنه طحناً. وقد قال مؤرخ حديث إنها أسباب فكرية - لابد أن تؤخذ فى الحسبان - لنشوب الحرب العالمية الأولى، ولم تكن فحسب وليدة هذه الحرب.

والمحدثون من التصويريين يرون الجمال فى التغير والديناميكية والقدرة على النظرة الشاملة. ومن ثم جاء تعريفهم للاستعارة؛ وهو تعريف يكسر ما تواضع عليه التاريخ الأدبى من أنها مركب لازمنى، أى مركب تشكيلى يثبت علاقة ما بين شيئين أو أكثر فأصبحوا يرون فى الاستعارة مركباً زمنياً، أى يعتمد على الحركة الدائبة فى العلائق بين الأشياء، وأصبحت الموسيقى مثلا يمكن أن يحتذى، لاعتماده على (١) التزامن، و(٢) التعاقب. اما التزامن فهو عزف لحنين معاً، وأما التعاقب فهو أن كل لحن بطبيعته يتكون من عدة نغمات متعاقبة. ومعنى هذا أن الاستعارة بمعناها القديم، التى تقدم إلينا صورة واحدة، أيا كانت درجة تركيبها أو تعقيدها، لابد أن

تقل فى دلالتها عن الصورة التى تستمد كيانها من عدد من الصور المتوالية؛ لأن التتابع والاختلاف يوحى بعلاقات متغيرة. ولذلك فقد أصبح التكرار مع التغير (وهو من مبادىء التأليف الموسيقى الناضج) مبدأ من مبادئهم. ولنضرب مثلا يوضح ما نقول. إذا كان استخدام السلف للأسطورة قد وهب شعرهم بعداً أو أبعاداً زمنية لا شك فيها فإن الأساطير قد أصبحت على مدى الزمن صوراً ثابتة. لقد اصبحت صورة (بروميثيوس) مثلا صورة محددة لاتتغير للإنسان الذى يتحدى الأقدار التى تعصف بإنسانيته (ممثلة فى زيوس رب الأرباب) ويتحمل الآلام فى سبيل هذا ـ فهكذا صوره (إيسخولوس)، وهكذا صوره (شيلى) ـ وقس على هذا شتى صور الأساطير اليونانية والرومانية والمصرية وغيرها.. ومعنى هذا أنهم يرون أن قدرة الأسطورة على الإيحاء أصبحت محدودة؛ لأنها جمدت معرفياً، ومن ثم اقتربت من الكليشهات. ولذلك كان عليهم أن يكسروا هذا الجمود بأن يخلطوا بين الأزمنة ـ أى أن يضعوا شخصيات معاصرة بين الأساطير القديمة حتى تهبها دلالات جديدة، وأن يدرجوا الشخصيات الأسطورية فى عدة مواقف حديثة مع المحدثين حتى يخرجوا المعانى التى يرونها كامنة فيها. والشاعر الحديث يضطر اضطراراً إلى المزج والتكرار حين يفعل هذا، حتى تأتى كل صورة فتغير ما سبقها، ثم تتغير هى نفسها حين يأتى بعدها ما يغيرها. هكذا يفعل (إليوت) فى قصيدة **الأرض القاحلة**، حين يقدم عرافة حديثة فى صورة مصرية قديمة هى (سيزوستريس)، ثم يقابل بين هذه الصورة وصورة الفتاة البريئة المخدوعة، ثم يضيف صورة أخرى تغير من دلالتهما معاً حين يقدم لنا (كليوباترا) وقد تجمدت فى مظاهر الترف والبذخ الذى أغدقه عليها المجتمع الصناعى ثم يعيد تقديم المرأة وقد التهبت مشاعرها حينا، وماتت حيناً أخر، على مدى القصيدة كلها، فى عملية ديناميكية تتسم بالتغير والتحول؛ بحيث نرى الماضى طوراً فى حسرة وطوراً فى إعجاب، من خلال بشاعة الحياة التى يصورها الشاعر فى أرضه القاحلة. وهكذا يفعل (تد هيوز) بأسطورة بروميثيوس؛ وهكذا يفعل (عزرا باوند) فى الأناشيد.

ولا شك أن من أهم سمات الشعر التصويرى الحديث ما يمكن أن يبدو مشابها للتغريب أو كسر الإيهام الذى أتى به مسرح (بريشت). فالفنانون المحدثون يريدون من القارىء ألا يندمج اندماجاً كاملا فى القصيدة بحيث ينسى أنه يقرأ قصيدة.

وهم لذلك ما يفتأون يصدمونه بعبارات لا معنى لها ـ ربما كانت أجنبية، أو غير نحوية، أو خارجة عن السياق ـ بحيث يتوقف القارئ ويتساءل ـ ما هذا ؟ ومثلما يفعل الرسام الحديث فى لوحاته، نجد الشاعر الحديث حريصاً على الا يلقى القارئ نظرة على العمل ويقول: ما أجمله ! ثم يمضى فى سبيله. إنهم يريدون منه أن ينظر إليه مرات ومرات، بحيث يرى فيه فى كل مرة شيئاً جديداً، وبحيث يتولى هو إقامة المعانى التى يراها. ومعنى هذا أنهم يطالبون المتذوق بأن يكون واعياً بأنه يتطلع إلى عمل فنى يمثل لونا من التحدى الصارخ لحياته النمطية (ولا شك أن حياتنا نمطية شئنا أم أبينا)، فهم يقولون له: تعال وأعمل فكرك فيما ترى ! ومن هذه الزاوية يأتى جانب مهم من جوانب الاستعارة، هو جانب التنافر ! لقد قامت الاستعارة منذ فجر التاريخ على التشابه؛ ولذلك فالمشبه والمشبه به (تصريحاً أو تضمينا) يتوافقان فى شئ ما، هو ما اصطلحنا على تسميته «الجامع». أما المودرنية فهى تولى اهتماماً أكبر لما يمكن أن نسميه «الفارق» ـ أى لما ينبغى أن يفصل بين المشبه والمشبه به، ولكنه فى القصيدة يجمع بينهما. ومن ثم فإن هدف الشاعر هنا ليس الجمع بين عنصرين يتفقان بوضوح فى شئ، بل الجمع بين عنصرين أو أكثر، لإبراز تشابه أو لإبراز تنافر ـ وهذا هو الأهم ـ يحفز على التفكير. ومعنى هذا أيضاً أن الشاعر لا يريد القارئ أن يندمج شعورياً فى قصيدته بحيث ينسى التفكير أو ينسى أن عليه أن يفكر. ولهذا قارنت بين هذا الجانب من التصويرية وبين مسرح (بريشت).

وفى إطار المودرنية الكبير تبرز مدرسة التصويريين في قالب غريب حقاً؛ فهى مدرسة تجمع بين هذه الخصائص جميعاً، وتضيف إليها عنصراً يمكن أن نسميه «أولوية البناء»، أو الأهمية القصوى للصورة العامة للعمل من حيث هو مكون من لبنات تشكل نظاماً خاصاً؛ أعنى نظاماً داخلياً ينقله الشاعر بعد تأمل طويل للموضوع (بالمعنى الذى شرحناه سابقا لهذا المصطلح). ومن هذا المنطلق يتضح مدى الخطأ الذى وقعنا فيه فى العالم العربى عندما خيل إلينا أن التصويرية مدرسة تدعو إلى تصوير الأشياء والتوقف عند ذلك. والخطأ يرجع ـ دون شك ـ إلى أننا اهتممنا بالنقد النظرى دون النقد التطبيقى، واهتممنا بالمبادئ والأسس دون أن نقرأ الشعر، ونحن معذورون فى هذا، لأن من يقرأ منا القصائد الحديثة ويفاجأ بأنه

لا يفهم ما فيها على الفور سوف يلقى بها جانباً وينصرف عنها، لأننا لم نعتد المصطلح الشعرى الذى تتوسل به، ولم نعتد أن نكون مطالبين بأن نعمل الفكر فى الشعر أو الرسم أو الموسيقى ولذلك فلقد بدأت بتقديم نموذجين من هذا اللون من الشعر، وسأنتهى بتقديم نموذج مطول منه.

ويجمل بنا الآن أن نوجز أهم المبادىء التى دعت إليها هذه المدرسة، سواء أكانت قد حققتها فى الشعر نفسه أم لا. المبدأ الأول: هو أن على الشاعر أن يعالج أشياء محددة ـ معالجة دقيقة ـ سواء كانت هذه الأشياء ذاتية أو موضوعية: والمبدأ الثانى: هو أن يقتصد فى استخدام الألفاظ حتى يخرج الشعر صلباً كالفولاذ (وهو التعبير الذى عاد إلى استخدامه كيث ساجار فى كتابه **فن تد هيوز** ـ ١٩٧٨ ـ ص ١٤٧). والثالث: هو أن يأتى الشاعر بالإيقاع الشعرى من داخل الألفاظ، لا من البحور المعروفة. والرابع: هو تأكيد الجانب الحسى للشعر، بحيث لا ينفصل الفكر عن الشاعر، وبحيث تحول القصيدة دون «الانزلاق إلى عملية تجريدية».

وقد ازدهرت هذه المدرسة على صفحات مجلة **شعر** التى كان يرأسها (عزرا باوند) من خلال القصائد والمقالات النقدية حتى توج جهودها ت. س. إليوت بشعره الذى تخطاها، والذى أصبح يمثل مدرسة قائمة برأسها.

ولكن من (عزرا باوند)، الذى نقدم له اليوم قطعة من الأناشيد، ومقالا نقدياً عن القطعة؟

ولد (عزرا باوند) فى أمريكا فى ١٨٨٥، وتلقى تعليمه الأول فى نيويورك (ليسانس فى الفلسفة)، ثم حصل على الماجستير من جامعة بنسلفانيا فى عام ١٩٠٦، وقضى عاماً يدرس للدكتوراه، لكنه انقطع عنها وسافر إلى أوربا بعد إجادته عدة لغات أوربية، وتخصصه فى الأدب الإنجليزى. وقد كان منذ صباه شغوفاً بالتجريب (يقول أحد نقاده إنه كان يسبق عصره بعشرين سنة على الأقل)، فبدأ بكتابة شعر لم يستسغه الناس فى أمريكا، فاستقر آخر الأمر فى أوربا، متنقلا بين إيطاليا وإنجلترا وفرنسا. وقد نشر أول ديوان له فى عام ١٩٠٨ فى مدينه البندقية بإيطاليا، ثم رحل إلى لندن فى العام نفسه، وانضم إلى الجماعة الأدبية التى التفت حول (وليم بطلر ييتس). وسرعان ما أظهر نبوغاً غير عادى، إذ لم يكن قد تجاوز

الخامسة والعشرين حين أعلن الثورة على كتاب العصر الفكتورى (مثل روبرت براوننج، الذى أثر فيه تأثيراً واضحاً فى بداية حياته)، وعلى مدرسة «إخوان ما قبل روفائيل» ـ وقد سبقت الإشارة إليها. وأعانته معرفته باللغات الأوربية على استيعاب روح العصر، روح الفنون التشكيلية الحديثة، روح المودرنية. وفى عام ١٩١٠ ـ بعد أن كان قد نشر ديوانين آخرين فى العام السابق هما **شخصيات وأفراح** ـ أعلن رفضه النهائى للرومانسية وتبنيه مذهب التصويرية. كان هذا المذهب قد بدأ يتخذ صورته المتبلورة فى كتابات الفيلسوف (ت. ا. هيوم) ومحاضراته. وقد انضم إلى هذه المدرسة الجديدة عدد من الشعراء، أهمهم (هيلدا دوليتل) وزوجها (ريتشارد أولدنجتون)، وشاعرة أمريكية من بوسطن هى (إيمى لويل)، وشاعر أمريكى هو جون جولد فلتشر من (أركانصو)، وقبل هؤلاء جميعاً ـ بطبيعة الحال ـ ت. س. إليوت. وكان الحافز الأول لدى باوند فى تبنيه هذه المدرسة هو إعجابه باللغة الصينية واللغة اليابانية. وكان دائماً يقول إن جمال اللغة الصينية يرجع إلى أنها لا تفصل بين الفعل والاسم، وتخرج لنا الصورة متضمنة المعنى. وقد انتهى من ذلك إلى ما ينبغى أن يكون رائدنا فى الصورة، وهو الوضوح والتحديد، وأن تخاطب الفكر والحس معاً.

ولكن باوند سرعان ما عاف هذا المذهب، لأنه لم يجد فيه المجال الكافى للإبداع فهو فى صورته تلك (والحق يقال) محدود ولا يكاد يرتوى على الإطلاق من نبع المودرنية الزاخر. ومن ثم بدأت علاقته فى لندن بالشاعر الأمريكى ت. س. إليوت تزداد وثوقاً. ومن خلال هذه العلاقة خرجت التيارات المتعددة التى سبقت الإشارة إليها، والتى تعد تصويرية ناضجة وإن لم يسمها أصحابها كذلك. كذلك أرسيت قواعد جديدة للشعر، تعتمد على الوزن والتركيب والبناء، إلى آخر ما ذكرنا آنفاً. وكان من ثمارها مجموعة الأناشيد التى بدأها باوند فى لندن فى عام ١٩١٨، ثم استمر فى كتابتها فى إيطاليا ونشرها فى أجزاء متفرقة فيما بين عامى ١٩١٩ و١٩٦٠. وعلى الرغم من اعجاب كبار النقاد والأدباء بهذه الأناشيد (مثل «فورد مادوكس فورد» و«وندام لويس»، و«آلن تيت»، و«ويليام كارلوس ويليامز») لم تحظ بالقبول من الجمهور وسائر النقاد. ويشترك كاتب هذه السطور مع الكثيرين من

نقاد العصر الحديث فى الاعتقاد بصعوبتها البالغة، وبإغراقها فى التغريب، حتى إن عملية التذوق بأى مستوى من المستويات تتوقف إزاءها تماماً. ومعنى هذا أن جرعة المودرنية تزداد حين يستخدم باوند اللغة لا لإيصال المعنى ولكن لإخراج الأصوات فحسب. وهو لكى يضمن هذا يستخدم لغات أجنبية ـ بعضها مفهوم وبعضها غير مفهوم ـ وعبارات مقطعةمثلما فى النموذج المترجم من النشيد رقم ٧٤ من أناشيد بيزا ـ التى نال عليها جائزة بولينجن فى عام ١٩٤٩ فالحقيقة هى أن أى جزء منه يكفى لتقديم المذاق الخاص بهذا اللون من الشعر التكعيبى. وربما كان المقال المرفق معينا فى إيضاح ما يريد الشعر أن يقوله ـ إذا كان يريد أن يقول شيئاً.

وفى عام ١٩٢٤ استقر باوند فى إيطاليا ومكث فيها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية. والمعروف أنه كان من المعجبين بموسولينى، وأنه كان يهاجم أمريكا فى الإذاعة إبان الحرب، وبخاصة سيطرة رجال المال اليهود على المصارف. ولهذا ألقت السلطات الأمريكية القبض عليه فى ١٩٤٥، ووضعته فى معسكر حربى لمدة ستة شهور قضاها فى ترجمة الشعر الصينى، وكتابة الشعر أيضاً، ثم قدم للمحاكمة، ولكن المسئولين أدخلوه مستشفى فى واشنطن بأمريكا للعلاج، قضى به نحوا من ١٢ سنة. وعندما أفرج عنه، «لأنه مجنون ولا يصلح للمحاكمة» عاد إلى إيطاليا فى ١٩٥٨ وظل بها حتى توفى عام ,١٩٧٢

أما ما يدهش له القارىء والدارس حقاً فهو السرعة التى كان باوند يتحول بها من مذهب إلى مذهب، وغزارة الإنتاج التى لم يشهد لها العالم مثيلا، وصحوة الذهن التى لم تفارقه حتى وهو فى الثمانينات من عمره وتمكنه المذهل من اللغات الأوربية، فكان يؤلف بعدة لغات، وينشر بهذه اللغات دون تردد، ويقبل أهل كل لغة على قراءة مؤلفاته أيضاً دون تردد! ومشكلة المترجم لأعماله اليوم هى تعذر الإلمام بالإشارات والاقتباسات الواردة فى شعره، والمأخوذة من أعمال أوربية مكتوبة بلغات لا يجيدها إجادته للإنجليزية والفرنسية مثلا ـ وإلى حد ما الإيطالية، فإلى جانب ذلك تجد الألمانية واللاتينية والصينية واليونانية بل والعبرية والعربية ! فلنقرأ إذن هذا الجزء من النشيد ٧٤:

المأساة الكبرى للحلم فى أكتاف الفلاح المنحنية
(مانيس)! كان (مانيس) ذا وجه لوحته الشمس وبدن مكتنز
وهكذا (بن) و(لاكارا) فى ميلانو
علق من أقدامه فى ميلانو
آن للدود أن يأكل لحم العجل الميت
(ديوجونوس) - ولكن ذلك الذى صلب مرتين
أين تجده فى ثنايا التاريخ؟
ولكن قل هذا للحيوان الأليف: دقة مدوية لاشكوى باكية
بدقة مدوية لا بشكوى باكية
تبنى مدينة (ديوس)، حيث الشرفات بلون النجم.
العيون الرقيقة هادئة لا تنظر بازدراء
والمطر كذلك جزء من الحركة
ما ترحل عنه ليس السبيل الأمثل
وشجرة الزيتون التى اكتست فى الريح لونا أبيض
واغتسلت فى (كيانج) و(هان)
أى بياض يمكن أن تضيف إلى هذا البياض؟
وأى صراحة؟
«الدورة الكبرى تأتى بالنجوم إلى شاطئنا»
أنت يامن مررت بالأعمدة وابتعدت عن هرقل
حينما سقط الشيطان فى ولاية كارولاينا الشمالية
إذا كان الهواء الرقيق يفسح مكانا لريح السموم
أوديسيوس
اسم أسرتى
والريح أيضا جزء من الحركة
والأخت القمر

اتق الله واخش غباء العامة
ولكن التعريف الدقيق
الذى يقدم هكذا (سيجيسموندو)
وهكذا (دوكيو) ـ وهكذا (زوان بلين) أو عبر نهر (التيبر) مع العروس
رعاية المسيح لنا مجسدة فى الفسيفساء حتى زماننا ـ عبادة الأباطرة
ولكن الهمجى ذا الأنف السيال الذى يجهل تاريخ (تانج)
لن يخدع المرء
ولا أموال (شارلى سنج) المقترضة من مجهول
ومعنى هذا أننا نفترض أن (شارلى) لديه بعض الأموال
وفى الهند انخفض سعر الصرف إلى ١٨ لكل مائة
ولكن قمل القرض المحلى قد مون من العاملين بالمصارف المستوردة
وهكذا كانت الفائدة الإجمالية المعتصرة من عرق الفلاحين الهنود
ترتفع مثل ارتفاع مجد (تشيرشيل)
مثلما وعندما عاد إلى تغطية الرصيد بالذهب المتعفن
كما حدث فى عام ١٩٢٥ تقريباً ـ آه إنجلترا ـ يا بلادى
حرية الرأى دون حرية الرأى المذاع صفر
ولم تتبق إلا نقطة واحدة لستالين
وما حاجتك لهذا ؟ أى ما حاجتك للسيطرة على وسائل الإنتاج؟
المال يدل على العمل الذى انتهيت من أدائه داخل نظام ما وهو يخضع للمقاييس والحاجة

«لم أقم بعمل يدوى لا لزوم له»
هكذا يقول كتاب القسيس الكاثوليكى الذى يستخدمه فى عمله
(استعداداً للاعتراف)
صوت يصرخ فى حشرجة مثل القبرة على زنزانات الإعدام
فالنزعة العسكرية تتجه إلى الغرب
لا جديد فى الصورة
والدستور فى خطر
وذلك الوضع ليس بجديد كل الجدة هو الآخر
«من الياقوت الأزرق لأن هذا الحجر يهب النعاس»
لا كلمات نخلص لها
ولا أفعال تتحلى بالحزم والعزم
ولكن العدل وقلبه مثل قلب الطير يقطع الأخشاب
ويسيطر على الأرض
ووجد (راوس) أنهم يتكلمون عن (إلياس)
وهم يقصون حكايات (اوليس)
«أنا لا أحد ـ اسمى لا أحد»
ولكن (وانجينا) هو ـ فلنقل إنه (وانجين)
أو الرجل ذو العلم
الذى أزال والده فمه
لأنه صنع من الأشياء ما زاد عن الحد
فتكدست بها حقائب رجل الغابة
انظر الرحلة التى قام بها تلاميذ فروبينيوس حوالى عام ١٩٣٨
إلى أستراليا
إذ تكلم (وانجين) وهكذا خلق من سبق ذكره
وأدى إلى التكدس

آفة انتقال الإنسان
وهكذا أزيل فمه
وسترى أنه غير موجود فى صوره
فى مبدأ الكلمة
الروح القدس أو الكلمة الكاملة: الإخلاص
من زنزانات الموت التى يبصرها جبل (تايشان) فى (بيزا)
مثل (فوجى ياما) فى (جاردون)
عندما قفز القط وسار على القضيب العلوى للسور
وكان الماء ما يزال على الضفة الغربية
يتدفق نحو فيلا (كاتوللو)
فى أشكال مصغرة متعددة
وفى سكونها باقية بعد انتهاء الحروب
«المرأة» قالت (نيكوليتى)
«المرأة
المرأة»
«لماذا ينبغى أن أستمر ؟»
«إذا وقعت» ـ قالت (بيانكا كابللو) ـ
«فلن أقع على ركبتى».
وإذا قضى المرء يوماً فى القراءة فيمكنه أن يضع المفتاح فى يده
آلة العود فى أيدى (جسبير) ـ (هو وفاسا)
جاء جرو فى لون الأسد ومعه البراغيث
وطير عليه علامات بيضاء ـ يخطو
تحت القوى الست
رقد هناك (باراباس) ولصان رقدا بجانبه

تركيبة طفولية فى (باراباس)
ينقصها (همنجواى)، ينقصها (أنثيل) المتفجر حيوية
واسمه (توماس ويلسون)
ولم يتحدث المستر ك. بأى سخافات ـ شهر كامل دون
سخافات:
«إذا لم نكن بكماً ما كنا لنقف هنا»
وعصابة (لين)
الفراشات والنعناع وعصافير (ليزبيا)
الأبكم ذو الطبل الغبى والرايات
والحرف المرسوم الذى يدل على الحظائر الحارسة
وفى (ليموج) كان البائع الشاب
ينحنى فى أدب فرنسى «لا.. هذا مستحيل».
لقد نسيت أى مدينة من المدن
ولكن الكهوف أقل سحراً بالنسبة للمستكشف الغر
من (الأوروك) المرسوم على الإعلانات
سوف نرى تلك الطرق القديمة مرة ثانية ـ سؤال
محتمل
ولكن لا شىء يبدو أقل احتمالا
مدام (بوجول)
وكانت رائحة النعناع تفوح تحت أغطية الخيمة
وخاصة بعد المطر
وثور أبيض على الطريق الموصل إلى (بيزا)
كأنما فى مواجهة البرج
خراف سوداء فى حقل التدريب وفى الأيام المطيرة سحاب
فى الجبال كأنما هى الحظائر الحارسة

أزرتني سحلية .
والطيور البرية ترفض أكل الخبز الأبيض
من جبل تايشان حتى غروب الشمس
من هجر (كارارا) إلى البرج
واليوم تم افتتاح الهواء.
(للكوانون) من شتى المسرات.
(لينوس)، (كليتوس)، (كليمنت)
وصلواتهم
الجعران الأكبر ينحني عند المذبح
والضوء الأخضر يسطع في درع الجعران
حرث الحقل المقدس وفك خيوط دود القز مبكراً
في توتر
في نور النور تكمن الفضيلة.
«الكل نور» يقول (أريجينا سكوتس)
كأنما يتحدث عن (شون) على جبل (تايشان)
وفي بهو الأسلاف
كأنما من بداية العجائب
الروح القدس الذى كان موجوداً في (ياو) - الدقة
في (شون) الرحيم
في (يو) هادى الأمواه
أربعة عماليق في الأركان الأربعة
وثلاثة شبان لدى الباب
وحفروا حفرة حولي
كيلا تنخر الرطوبة في عظامي
لإنقاذ صهيون بالعدل

يقول أشياء ليس لأهميته لنا يقول الملك داود
أول الحقراء
النور المتوتر الطاهر
وحبل الشمس الذى لا تشوبه شائبة
«الكل نور» يقول الأيرلندى إلى الملك (كارولوس)
كل شىء
«كل الأشياء الموجودة هى من النور»
ولقد أخرجوه من القبر
وهو يقول عن نفسه إنه يبحث عن المانويين
(الألبيجواز) ـ مشكلة تاريخية
والأسطول فى (سالاميس) الذى بنى بالأموال التى أقرضتها الدولة
... ...
ليس لترفع مستوى المعيشة داخل البلاد
ولكن لتزيد من أرباح المرابين فى الخارج
قال لينين
ومبيعات المدافع تؤدى إلى المزيد من مبيعات المدافع
وهى لا تكدس أسواق المدافع
ولا تصل إلى درجة الإشباع
(بيزا) فى العام ٢٣ من بداية الجهود المبذولة تحت أنظار البرج
وقد شنق (تل) بالأمس
لارتكابه القتل والاغتصاب وما إلى ذلك، إلى جانب (شولكيس)
إلى جانب الأساطير ظن أنه كان كبش (زيوس) أو غيره
على عيوب مذكورة فى الكتاب المقدس ؟

ما أسفار الكتاب المقدس ؟
قل أسماءها ـ لا تقدم إلى هذا الهراء.
... ...
رجل غربت عليه الشمس
قال إن النعجة نظرت نظرة حانية
وحورية (هوجورومى) جاءت إلى
مثل هالة ملائكية
فى يوم ما كانت السحب على شاطىء (تايشان)
أو فى بهاء الغروب
والرفيق يبارك دون هدف
دموع فى بركة الأمطار عند المساء
الكل نور
والدراما برمتها دراما ذاتية
فالحجر يعرف الشكل الذى يهبه النحات له
الحجر يعرف الشكل
أما فى جزيرة (فيثرا) أو (إزوتا) أو فى مريم البتول ـ
المعجزات
حيث انتهى النحات الرومانى من وضع الأسس.
رجل غربت عليه الشمس
ولن يموت الماس عند انهيار التربة
ولو كان قد انتزع من الجوهرة التى ركب فيها
ينبغى أن يدمر أولا قبل أن يدمره الآخرون
بنيت المدينة أربع مرات ـ (هو فاسا)
(جاسير) (هو فاسا) خائن لإيطاليا.
والآن فى الذهن الذى لا يدمر (جاسير) (هوفاسا)

والعماليق الأربعة فى الأركان الأربعه.
والبوابات الأربعة فى منتصف الجدران (هو فاسا)
وشرفة بلون النجوم
شاحبة مثل سحاب السحر ـ القمر
هزيلة مثل شعر (ديميتر)
(هو فاسا) وفى أثناء الرقص تجدد الحياة
قبرتين تغنيان أنغاماً متقابلة
عند الغروب
تهز الوجدان
القلعة إلى اليسار
تظهر من خلال سروالين.

إحياء الصور

النشيد ٧٤ للشاعر عزرا باوند، والفنون البصرية : ـ(١)

(يقول هيوكينر فى كتابه «عصر عزرا باوند» إن شعر باوند...
«هـو أطـول تطبيق فى أى من الفنون للمبادىء التى تقترب من التكعيبية»).

كان عزرا باوند يحيط فى صباه بالنظرية التكعيبية، كما يدل على ذلك كتابه جوديه ـ برزسكا، الذى نستشف منه أن الشاعر كان يلم إلماما تاما بطبيعة الثورة الفنية التى أحدثها الرسامون فى عصره، وكان يدرك أن التجديدات الفنية التى أتت بها التكعيبية تفصح عن ثورة، لا فى الأداء فحسب، بل فى المبادىء النظرية نفسها.

(1) Jessica Prinz Pecorino. Resurgent Icons: Pound's First Pisan Canto and the Visual Arts, *Journal of Modern Literature*, Vol. Nine, Number 2, May 1982 pp. 159 – 174.

فالتكعيبية التى استحدثها (بيكاسو) و(براك)، والدوامية (أو الآلية المستقبلية) التى تنتمى إليها لوحات (لويس) و(جوديه)، تشكلان انفصالا عن التقاليد الفنية بحيث يتعذر وصفها بالانطباعية الجديدة، وذلك ـ فى الحقيقة ـ لأن هذه اللوحات تعتمد على أشكال وهياكل فنية جديدة كل الجدة.

يقول باوند «إن تنظيم الأشكال الفنية يتطلب نشاطاً أكثر إيجابية وإبداعية من محاكاة الضوء الساقط على كومة من القش»، أصبح المحدثون يحاكون عملية الإدراك الحسى نفسها، وبهذا يعيدون تعريفها، فاللوحة التكعيبية لا تصور شيئاً ثابتاً فى الواقع المحسوس، بل «عملية» إدراك هذا الشىء، وهى تقابل بين عنصر المحاكاة وعنصر التجريد، فتعبر عن التفاعل الديناميكى بين المعطيات البصرية والذهن التجريدى. وكذلك كان باوند على إحاطة تامة بالتحول المعرفى الذى حدث فى عهده إذ يقول:

«ثمة نظرتان متناقضتان إلى الإنسان: أولاهما أن تعده الغاية التى تتجه إليها المدركات الحسية، أى أنه لعبة فى أيدى الظروف، أو أنه المادة التشكيلية التى تتلقى الانطباعات. وثانيتهما أن تعدة قوة سائلة مضاده للظروف، أى أنه قوة فهم وتجريد، وليس مجرد طاقة على الملاحظة وعكس الانطباعات».

وتمشيا مع اتجاه الفنون التشكيلية فى ذلك العصر، كان باوند يدرك الحاجة إلى اتخاذ أسلوب فنى لا يعتمد على المحاكاة، فهو يقول فى الكتاب نفسه:

> «ينبغى على الرسام أن يعتمد على العنصر الإبداعى، لا عنصر المحاكاة أو التمثيل، فى عمله. وينطبق هذا القول نفسه على كتابة الشعر، فينبغى على الشاعر أن يستخدم الصورة، لأنه يراها ويحسها، وليس لأنه يستطيع أن يتوسل بها إلى تعضيد عقيدة ما أو نظام أخلاقى أو اقتصادى».

والواضح أن باوند لم يكن يلتزم بهذه المبادىء دائماً، كما لم يكن قادراً على تطبيقها دائماً على شعره. و (مارجورى بيرلوف) محقة فى قولها إن باوند لم يستطع تطبيق نظرياته النقدية فى شعره، حتى شرع فى كتابه أناشيد مالاتستا، ولو أن تلك النظريات قد تأثرت تأثيراً عميقاً بالنظريات الجمالية للرسامين التكعيبيين.

وهكذا نجد أن باوند ـ فى أوائل كتاباته النثرية ـ يستعير الاصطلاحات من الرسامين لاستخدامها فى «توصيف» شعره، فكان يطلق على «الصور الشعرية» اصطلاح «اللون الأولى» للفن الذى يمارسه. بغية تأكيد قيمته التمثيلية (أى التصويرية الواقعية). ولما كان يقول باستقلال «الموضوع الفنى» ـ (أى ما نسميه بالعمل الفنى» فى أيامنا هذه) ـ ذهب إلى أن عناصره ينبغى أن يكون لها قيمة فى ذاتها. وهكذا انتقد باوند ما كان يعده «القيمة الإحالية» للرمز، أى القيمة التى تتمثل فى إحالة القارئ إلى معنى ضمنى أو مقصود. وكان يميل إلى رفض الرموز، لأنه كان يحس أنها تولى الأولوية لما «تمثله» لا لما «تقدمه»، ومن ثم فهى تنسب قيمته إلى منطقة ما خارج نطاق التجربة المباشرة.

وكان التعريف الخاص الذى وضعه باوند للصورة الشعرية بمثابة إعادة تعريف للغة المجاز، وفقاً للأهداف التى كان يرمى إليها، وهى إخراج فن يعتمد التقديم لا التمثيل منهجاً. فإذا كانت قصيدة (وليامز) «الربيع وكل شىء» قد نجحت فى استخدام اسلوب «تقديمى» بالاستغناء عن لغة المجاز، فإن باوند يحاول «إلغاء التجسيد» من المجاز بحيث يقدم من خلاله علاقات جديدة تقوم على الكناية. وهو يورد هذا النموذج للتدليل على ما يقول:

«إن شجرة الصنوبر التى يغشاها الضباب على التل البعيد تشبه قطعة مكسورة من درع يابانى».

«وجمال الدرع ـ إذا كان جميلا على الإطلاق ـ لا يرجع إلى أى تشابه بينه وبين الصنوبر وسط الضباب».

«وأيا كان الأمر فإن الجمال ـ إذا كان مقصوراً على الشكل ـ هو نتيجة للعلاقة بين «مسطحين».

سر جمال الشجرة والدرع يرجع إلى أن سطحيهما ينطبقان بعض الشىء كل على صاحبه».

وهكذا فإن باوند «يرفض تعريف شىء ما من خلال شىء آخر»، ويؤكد كل ما يفرق بين المشبه والمشبه به، بحيث افتقر مجازه الشعرى إلى العمق، واعتمد على

التوتر الدائم بين «المسطحات» المختلفة المتداخلة. كما أن استخدام باوند لكلمة الشكل بوصفها مصطلحاً نقدياً، يحول دون التفرقة بين شكل المجاز الشعرى وشكل القصيدة بوصفها بصفة عامة، ففى الحالتين نرى أن «الجمال نتيجة العلاقة بين المسطحات»، وذلك ـ كما يقول باوند ـ «لأن العلاقات أقرب إلى الحقيقة، وأهم من الأشياء التى نقيم بينها هذه العلاقات».

وثم عامل آخر وراء رفض باوند للرمزية، ألا وهو تعريفه الصورة الرمزية بأنها ساكنة أو ثابتة، وذلك فى علاقة ما بمعنى سابق عليها، فى حين نجد أن علم المعرفة الذى يستند إلى الظواهر يتطلب منا أن نتصور واقعاً متغيراً ديناميكيا، لا يمكن التعبير عنه إلا بالفن المتغير الديناميكى. وهكذا فإن باوند يعرف الصورة بأنها بؤرة تغير ونشاط، وجميع المصطلحات التى يستخدمها لوصف الصورة تؤكد طبيعتها الديناميكية فهو يقول مثلا إن لها «دلالة متغيرة»، وإنها «تركيب ذهنى وعاطفى معا»، وإنها «دوامة» للطاقات المتحركة.

ويناقش باوند فى كتابه (ألف باء القراءة) تعريفه الأول للتصويرية، ليبين أن الجمهور قد أساء فهمه إذ يقول:

> «ثم جماعه ينشدون التبسيط، فهم يقبلون على أقرب المعانى وأيسرها، ظانين أن الصورة هى الصورة الثابتة وحسب. فإذا لم يستطع المرء أن يدرك أن مجال التصويرية ـ أو «الفانوبيا» (أى صنع الصور) ـ يتضمن أيضا الصورة المتغيرة، كان عليه أن يلجأ إلى تقسيم لا داعى له فى الواقع بين الصورة الثابتة والفعل أو العمل».

وقد استقى باوند اهتمامه بالإمكانات الديناميكية للصورة من الأساليب الفنية للدوامية والتكعيبية، فهذه الأساليب تعتمد على التقابل بين عناصر متميزة ومنفصلة، فى إطار علاقات ديناميكية متغيرة. وقد قال (جوديه) فى معرض حديثه عن فنه:

«هذه أشكال صور محددة ـ ينظمها إطار عام دائم الحركة». وكذلك فإن العناصر الثابتة فى اللوحة التكعيبية ينظمها «إطار عام دائم الحركة»، حيث نرى المسطحات والخطوط تتشابك وتتفاعل لتخرج «تنظيما.. للسطوح» يتسم بالتوتر

الديناميكى. وقد كان هذا التأكيد للخصائص الديناميكية للفن من وراء اهتمام باوند باللغة الصينية، «لاعتمادها الكبير على الأفعال»، وعلى الحرف التصويرى (الإيديو جرام) الذى «لا يفصل شكلا بين الشيء والفعل». وقد زاد هذا من إعجابه بلوحات (لويس)، وهو يفسر لنا إعجابه بلوحة (جوديه) المسماة «رأس هيراطيقية» إذ وصفها قبل أن ينتهى منها الرسام بأسبوعين بأنها «حركة» لا «سكون». يقول باوند «إن الإنسان الكامل لابد أن يهتم بالأشياء النامية المتغيرة أكثر من اهتمامه بالأشياء الميتة أو المحتضرة أو الثابتة».

ومن ثم فقد كان اهتمام باوند ينصب أساساً على التركيبات السطحية التى تجسد الحركة والنشاط والتغير والتحول. وكان يقارن بين الطاقة الكامنة فى الشعر والطاقة الكهربائية قائلا: «إذا تقابلت ثلاث كلمات أو أربع تقابلا دقيقاً اصبحت قادرة على إشعاع... طاقة كبرى». ومثلما نرى فى لوحة تعتمد على «القص واللصق»، تنبع الطاقة الديناميكية للفن من «العلاقات فيما بين» العناصر، ومن التقابل بين التفاصيل البصرية واللغوية المتمايزة، بل التى تتسم أحيانا بالتناقض فيما بينها.

يقول باوند فى معرض إشارته إلى فنانى مذهب الدوامية: «لقد أيقظوا إحساسى بالشكل» ـ ولا شك أن شعر باوند يفصح عن تأثير هؤلاء الفنانين على مستوى الشكل والبناء. وهكذا فإن أسلوب النشيد رقم ٧٤ وبناءه يحققان الأهداف الشعرية التى حددها باوند قبل كتابته بثلاثين عاما، استجابة للفنون البصرية. فالنشيد شبيه بلوحة تكعيبية (تركيبية)، ولكنه يبين أيضاً إلى أى مدى ذهب باوند فى تجاوزه للتقاليد الجمالية الحديثة.

وعندما انتهى باوند من كتابة أناشيد بيزا اضطر إلى كتابة رسالة إلى الرقيب دفاعا عنها، إذ كان الرقيب يتوجس خيفة ـ شأنه شأن كثير من القراء ـ من أن تكون القصائد شفرة سرية ذات رسالة خبيثة. ولكن الشعر لا يتضمن أية معان خبيثة فى الحقيقة، بل لا يتضمن «عمقاً» فكرياً يتطلب الكشف عنه. وإذا كان النشيد رقم ٧٤ يقدم إلينا ألوانا منوعة من الثيمات والموضوعات فليس منها فكرة واحدة «تنظم» النشيد بصفة عامة، وليس موضوع أهم من التفاصيل الدقيقة نفسها،

وعلاقاتها المتغيرة. ولما كان باوند يقدم حشوداً من «الحقائق» والشذرات المتناثرة والحروف المرسومة والعبارات، فإن القارىء الذى ينشد معانى أعمق منها سيجد أن المعانى تتغير بسرعة تقترب من سرعة تغير الصور نفسها.

وباختصار، هل نبحث عن عمق أكبر أو أن هذا هو العمق ؟ وثيمات الأناشيد تشبه العناصر التمثيلية للفن التكعيبى فى أنها تخضع للتكوينات السطحية المتغيرة. ومن ثم فإن النقلات الفجائية لمنطق الحديث، والفجوات المتقطعة، والمساحات الخالية على الصفحة المكتوبة، تضطر القارىء إلى الوعى بأسلوب حركة اللغة، والوعى بالربط والفصل بين الصور، حين تذوب فكرة فى فكرة، ثم تنقطع تماما.

وفى حين تتعرض القصيدة للتغير الدائم، نجد أن ثمة عاملا يوحد بينها، ألا وهو الشاعر، الذى يبصر ويتذكر ويجمع الحقائق المتباينة من وعيه. «لقد سطع الضوء، فالدراما ذاتية تماماً...».

أى أن القصيدة تعرض الحياة الواعية للشاعر فى حالة تغير دائم «درامى». ويقول فورست ريد «الإبن» إن القصيدة هنا «رحلة كبرى» ترسم أبياتها خريطة تمثل عمليات التفكير المتغيرة للشاعر: «الدورة الكبرى تأتى بالنجوم إلى شواطئنا». ورسم الخريطة مهم، ليس لأنه يتبع خطة محددة، أو حقيقة كبرى، أو ثيمة غلابة مهيمنة ولكن لأنه يمثل سجلا صادقاً أصيلا للتجربة الفعلية. فالخريطة هنا تسجل اكتشافات باوند فى عملية كتابة الشعر. ويقول باوند فى كتابه جوديه ـ برزسكا (ص ٤٠):

> «ربما كان كل عمل عظيم عملا «تجريبياً» وبعض التجارب تنتهى «بالاكتشاف» ولكنها تجارب أولا وأخيراً».

ويدور النشيد حول إدراك أشكال جميلة وإبداعها واكتشافها فى التجربة المباشرة للشاعر، وذلك فى إطار الفيض المتقطع للشعر ـ وهو فيض أحيانا يبعث على الأسى:

ليست الفردوس مصطنعة
ولكنها على ما يبدو متقطعة
فهى لا توجد إلا فى شذرات غير متوقعة، وسجق ممتاز.

ويشترك النشيد ٧٤ مع سائر الأناشيد الأخيرة فى التمزق الشديد. ومثلما نرى فى اللوحات التكعيبية يدخل مسطح فى مسطح آخر بحد قاطع كالسيف. وترى الأبيات تضرب يمنه ويسرة مترددة بين التأملات التجريدية والانطباعات الحسية المباشرة والذكريات المستدعاة من حياة باوند نفسه ومن قراءاته. ويقع التمزق المكانى الزمنى مع كل «إحالة» (إلى شىء خارج القصيدة) ومع كل انتقال مفاجىء إلى لغة أجنبية.

وتحقيقاً لغاية باوند من كتابة فن «تقديم» (لا محاكاة) فإنه يهيل التفصيلات بعضها فوق بعض، ويقدمها دون تعليق أو شرح. وهو يقدم الحقائق الصريحة جنبا إلى جنب دون روابط (مثل حروف العطف) حتى تشكل «فيلقا من الأشياء المحددة» «مستر كواكنوبس أو كواكنوبش» ـ «خيلاء السيدة تشيتندن» ـ «محل موكان» ـ «نفق الشارع رقم ٤٢». إن أسماء الأشخاص والمطاعم وسعر الخوخ ومشاهد أمريكا وأصواتها تأتى إلى الذاكرة فى صورة شذرات ممزقة:

هكذا تعمل الذاكرة، إذ تعود التفصيلات إلى الذهن فى صور مختلطة ممزقة مضطربة.

والنشيد يقدم حشدا من الحقائق والارتباطات التى تبدو ممزقة. ومثلما يثب ذهن باوند من شىء إلى آخر، يتواثب الشعر فى القصيدة، وهى وثبات فى الزمان والمكان لا يقدر عليها إلا الذهن:

أسد تور فالسن وطير باولو
ومنها إلى قصر الحمراء، وساحة الأسود
وبهاء الملكة لنداراجا.

إن باوند يستخدم أسلوب «التركيب الفوقى» (أى وضع الصورة فوق الصورة) أو «التطعيم الحضارى» (بمعنى وضع صورة حضارية فوق صوره) بحيث يقيم علاقة ما بين الصور المتنافرة يجامع الشبه بين خصائصها المشتركة، مثل اللون أو الصوت أو الموضوع. وهكذا فإن النشيد لا تنتظمه ثيمة واحدة متجانسة، بل عدة «وحدات نمطية» من التفصيلات التى يتصل بعضها ببعض. فمثلا نجد أن الإله الوثنى الذى يسمى (وانجينا) فى أستراليا يوضع فى مواجهة (أوديسيوس) ثم فى

مواجهة (وان جن) «المثقف» الصينى. كما أن مجموعة الصور برمتها ـ أو ما يسميه باوند بالوحدات النمطية ـ تعتمد على العلاقة بين الأصوات اللفظية. على أساس أن إخراج هذه الأصوات جزء من التراث الشفاهى. ودلالة الصور ترجع إلى الشاعر نفسه، الذى يظل حبيساً ـ من ناحية ما ـ لأنه يتفوه بأكثر مما ينبغى. وتقول (كريستين بروك ـ روز) إن شبكة الصور شبكة سطحية فحسب، ولا يقدم باوند من خلالها أى ثيمات عميقة، كما أنه «لا يحاول إقامة الحجة، أو أن يثبت أى شىء بل يريد فحسب أن يقدم حقائق».

وهذه الوحدات النمطية نفسها تتعرض للتغير الديناميكى الدائم. فأسلوب «التطعيم الحضارى» الذى يتبعه باوند يمكنه من وضع (أكتابان) جنبا إلى جنب مع (واجادو) بوصفهما صورتين من الصور المرتبطة بالمدينة المثالية، وبالماضى الذى يموت ويحيا. ويشترك هذا النمط مع الصور فى الحركة مع (وضد) صور مستقاة من الأساطير والدين، ترتبط جميعاً بالبعث والإحياء والخلود. وباوند يقيم هذه الوحدات من شذرات موزعه فى أرجاء النشيد، بحيث تكتسب كل صورة دلالة جديدة كلما قوبل بينها وبين غيرها. فمثلا نرى أن ثيمة التجدد والإحياء تتخذ مكانا ثانوياً بالنسبة للعلاقات التى تستطيع الصور توليدها فى القصيدة.

وإلى جانب ذلك نرى أن ما تقوله القصيدة عن إمكان التجدد والإحياء تتناقض تناقضاً مباشراً مع شكل القصيدة نفسها، إذ أن التمزق الذى تتسم به يوحى بأنه من المحال إعادة بناء الماضى:

أعيد بناء المدينة أربع مرات ـ (هو فاسا)
جاسير (هو فاسا) ـ خائن لإيطاليا
أنا لا أستسلم ولا أسلم الإمبراطورية ولا المعابد
فى صيغة الجمع
ولا الدستور ولا مدينة (ديوسى)...

فالقصيدة توحى بأن «إعادة البناء» تعنى الحفاظ على شذرات الماضى واستخدامها فى صنع تشكيلات جديدة. ويتناول باوند الشذرات التاريخية كأنها «قطع من الماس» انتزعت من الحلى التى ركبت فيها، ثم يدرجها فى الفسيفساء التى

يصنعها (بطريقة القص واللصق). إن «التفصيلات المضيئة» الصريحة المستقاة من الماضى تقدم إلينا فى هيكل جديد يعبر عن عصر الشاعر، ويشكل أنماطاً سطحية دائمة التغير، كأنها لوحة تكعيبية.

وإلى جانب هذا نرى أن التجميع السريع للتفصيلات المتباينة يحدث تغيرات جذرية فى «نغمة» القصيدة أيضاً. فمثلا يضع باوند فى فقرة الرثاء صوراً لا رابط بينها حتى تناسب موضوعاً مماثلا تتناوله الفقرة التى تبدأ بالعبارة «هؤلاء الرفاق..» ولكن الفقرة بصفة عامة تعتمد فى تأثيرها على إقامة أنماط إيقاعية ونغمية ثم كسرها. فالبيت الذى يتكون من ثلاث تفعيلات يتلوه بيت من أربع تفعيلات، ثم بيت من الشعر الحر (أى غير الموزون بالأوزان التقليدية). وكذلك فإن باوند يقيم نغمة مأسوية حين يقتبس بيتا من قصيدة «الملاح» ـ وهو «السادة يعودون إلى الأرض» ولكنه يكسر هذه النغمة حين يلقى بفكاهة حركية:

وكان (جيم) المهرج يغنى:
«بلارنى ـ أدخلنى القلعة يا حبيبى
فإنك قد أصبحت الآن حجراً»
أو حين يسخر من مؤلف الأحياء والأموات:
وقد توفى (آمير رايفز) ـ نهاية هذا الفصل
انظر مجلة تايم ـ عدد ٢٥ يونيو.
أو حين يقدم قطعة من (بايرون):
أو (جبسون) الذى يحب الجواهر السوداء
و(مورى) التى تكتب روايات تاريخية
و(نيوبولت) الذى بدا عليه أنه استحم مرتين.

وفى بداية النشيد نشهد تغيراً يدق إدراكه فى النغمة الشعرية، فهو يبدا بالمأساة التى يشترك فيها الشاعر مع أبناء جيله جميعاً، ثم يتبع ذلك حشد من الأسماء ـ أسماء الشهداءالسياسين والدينيين: موسولينى، مانس ـ ديوجينيس ـ ديونيسيوس (المسيح) وآخر ثلاثة فى القائمة يحولون بؤرة الأفكار من صور الموت إلى صور

التجدد والحياة. كما أن البيت الذى يقتبسه من قصيدة ت. س. إليوت «الرجال الجوف»، وإشارته إلى المدينة المثالية، يدلان على التحول عن «مأساة الحلم» إلى إمكان البعث وإعادة البناء.

وكثيراً ما نجد أن انعدام الترابط لا يجعلنا نحس بالتغير الجذرى فى النغمة الشعرية. ففى الفقرة التالية يقيم باوند «تركيباً فوقياً» من عدة عناصر متباينة:

وحورية (هاجورومو) جاءتنى
مثل هالة على رأس ملاك
يوما ما كانت السحب على شاطىء (تايشان)
أو فى بهاء الغروب
والرفيق المبارك لا هدف له
دموع فى بركة الأمطار عند المساء

إن الأبيات تقفز من الأرواح التى تبعث بالتسرية والعزاء فى المسرح اليابانى، ومن الملائكة التى صورها فنانو عصر النهضة، إلى بهاء الطبيعة. وعلى الرغم من وجود حرف العطف (الواو) تقدم إلينا فجاة صورة للمعاناة الإنسانية واليأس. كذلك فإن عدم استخدام باوند للضمائر يجعل الشعر غامضاً كل الغموض - من الذى يبكى فى بركة الأمطار - الرفيق أم الشاعر نفسه؟

وهكذا نرى على أحد المستويات أن التغيرات المستمرة فى النغمة توحى بالتذبذب فى الحالة النفسية للشاعر نفسه. إن الحالة تتغير من بيت إلى بيت، مع تأرجح باوند بين الثبات الروحى واليأس. ويحيط به فى الوقت نفسه حوريات وعبيد:

رجل غربت عليه الشمس
وهبت الريح عليه مثل الحوريات فى وهج الشمس
ولا يعرف الوحدة مطلقاً
بين العبيد الذين يتعلمون الرق...
وفى إخلاص وتواضع ينشد الصفح «اغفر لى حتى يغفر لى الجميع».

(كوانون) هذا الصخر يبعث على الرقاد
لأن هذا الصخر يهب الرقاد
فهو يستكين ولا يتحرك

أما الشاعر فهو ينشد السكينة، وينشد السلام فى عماء هذا العالم برغم عدم استكانة ذهنه. وأحيانا نرى ومضات بصيرة نافذة:

خيط ضوء مشدود نقى
حبل الشمس الذى لا تشوبه شائبة.

أو نرى صورة للجمال فى لحظة سكينة «العيون الرقية الهادئة التى لا تلقى نظرة احتقار». ولكن هذه شذرات متقطعة وسط حشد من الصور والانطباعات التى تتزاحم على ذهن باوند فى «النفوس الحية العظيمة القادمة من الخيمة التى يحكمها (تايشان)».

وتتغير نغمة النشيد، لا لأنها تعكس التغير فى مواقف باوند وانطباعاته فحسب بل أيضاً لأن الزاوية التى يبصر منها مادته تتغير باستمرار. فالنشيد عبارة عن تركيب غير متجانس من ذكريات باوند وأحاسيسه، ولكنه يتضمن أيضاً تركيبات من الأصوات القادمة من عدة أزمنة وأماكن «صاح الحارس خذ هؤلاء الجنوالات جميعاً...». والشذرات التى سمعها (سناج) فى السجن تحت عيون قوات الأمن تأتى إلينا بكل الطاقة التى تفجرها العبارات العامية («كام لكمية كده ـ شوف باقول إيه واعمل إيه») ــ هذه اللغة الدارجة، والأغانى والشتائم، تحتل مكانا لا ينكر فى النشيد بما فى ذلك اللهجة المحلية التى يتكلم بها المستر إدواردز «فى العنبر رقم ٤ ـ حيث يرقد فى طيبة وخير». أما الأصوات الحاضرة فترن فى الآذان كأنها (ومضات) من الصوت، فى مقابل الأصوات الآتية من الماضى الذى يتذكره باوند أو يتخيله: «هذه رومانسية ــ نعم نعم ـ بالتأكيد... » ويقدم باوند أنماط التحدث فى الحياة الواقعية بتغيير حروف بعض الكلمات، واللجوء إلى الاختصارات، واختراع كلمات جديدة، بحيث توحى العبارات المبتورة والجمل الاعتراضية بأنها مكتوبة بطريقة الاختزال.

وللدلالة على التمزق المكانى والزمانى فى شتى أجزاء النشيد، يكفى أن نعرف أن كثيراً من العبارات تخرج من سياقها التاريخى وتندرج فى سياق القصيدة الجديد. وأحيانا نرى صوتا يجاور صوتا آخر. آتيا من مكان وزمان يختلفان عنه كل الاختلاف. وهكذا نجد أن كلمات «حكمدار» جاردون تذوب فى كلمات دوقة من القرن السادس عشر، فى حين تتعرض كلماتها مع صوت الشاعر نفسه:

قال نيكوليتى «المرأة»

«المرأة»

«المرأة»!

«لماذا ينبغى أن أستمر؟»

«إذا سقطت ـ قالت بيانكا كابيللو ـ»

«فلن أقع على ركبتى»

فإذا قضى الإنسان يوما واحداً فى القراءة

استطاع أن يحصل على المفتاح

إن كلمات بيانكا ذات«دلالة متغيرة»، وقبل كل شىء تعود أهميتها إلى أنها شذرة مقتطعة من زمن مختلف، وضعت فى هذا السياق فى القصيدة. ولكن (بيانكا كابيللو) هى أيضاً «المرأة»، ومن ثم فهى أيضاً إحدى النساء المثاليات فى عين باوند. أضف إلى هذه أن كلماتها تشير بصورة حادة إلى موقف باوند حينما كان ـ كما يقول ـ «غارقاً فى سجن الجيش». الصوت صوتها لا شك، ولكنه يتداخل مع صوت باوند بصورة ما، فكأنما باوند نفسه يقول «لماذا ينبغى أن أستمر؟ ـ إذا سقطت ـ فلن أقع على ركبتى». وثم علاقة بين بيانكا والشاعر على مستوى آخر، فلقد ماتت مسمومة. وباوند يصور نفسه فى صورة من وقع ضحية العقاقير المخدرة الساحرة (كيركى)، وأنه بذلك أحد سجنائها.

وهكذا فإن التفصيلات الثابتة الصريحة التى يضعها الشاعر جنبا إلى جنب فى ثنايا النشيد تكتسب ديناميكية من علاقاتها المتغيرة. وتبين الصورة التالية كيف تنجح «حقيقتان» ـ كل منهما كتابة ـ فى الإيحاء بالحركة بل مرور الزمن.

سحاب فوق الجبل   جبل فوق السحاب

إذا نظرنا إلى كل منهما على انفراد وجدناهما ثابتتين ولا شك. أما إذا نظرنا إليهما معا وجدنا أن السحاب يتحرك أو أنه قد تحرك بالفعل. وشبيه بهذا ما نراه فى «الوحدات النمطية» التى تتحرك على الدوام بحيث يقدم كل تقابل بين الصور نمطاً جديداً من أنماط العلاقات. وهكذا يشبه باوند سجنه بحظيرة الخنازير فى جزيرة الساحرة (كيركى)، وبسفينة على ظهرها العبيد، ثم بسجن المسيح. وبعد ذلك تتغير شبكة العلاقات تغييراً كاملا:

كيركى ــ صه !
ولكن سم زعاف يجرى
فى كل عروق الإمبراطورية
وما دام فى أعلاها، فلابد
أن يجرى أسفل، فيسرى فيها جميعاً.

ويستعين باوند بعبارات من هوميروس (ملحمة الأوديسا ــ ١٠ ــ ٢١٣) ومن (ويستر) (دوقة مالفى) بحيث تتوسع دلالات الصور فلا تقتصر على وضعه الحالى، بل تعبيراً أيضاً عن نظرياته الاقتصادية، فالربا سم زعاف.

والقارىء يسعده ــ مثلما يسعد الشاعر ــ أن يلحظ التغيرات التى تمر بها الصورة الواحدة، فالتفصيلات لا ترتبط أبداً بأشياء ذات دلالة «نهائية» أو ثابتة بحيث يتم الربط بينها وإحكام العلاقات:

وحينما وهبت فراشة خضراء جديدة يوم الأحد
زمردية ــ بل أفتح لونا من الزمرد ــ
فقدت مروحتها اليمنى
وجدت هذه الخيمة قد مدت لى و(تيثونوس)
الذى يأكل قلب الأعناب.

ففى سياق النشيد بصفة عامة لا تكتسب صورة المروحة اليمنى ــ أى الجناح الأيمن ــ للفراشة أى دلالة خاصة، ولا أهمية لتشبيه الحشرة (النطاط أو الفراشة) بمن ذكره فى النص (تيثونوس). ولكن الإشارات الأسطورية إلى التحولات الطبيعية

(أو مسخ الكائنات المستمر) ترجعنا إلى الفراشة الخاصة بالشاعر، وتحولاتها داخل القصيدة نفسها. والصور تتخذ شكل الكتابة دون أن يسود مشبه به على مشبه، أو العكس، كما أن الصور لا يشرح بعضها البعض، بل تزيد وتضيف إلى بعضها البعض. والنتيجة أن باوند يصف الشيء من عدة زوايا، أى من منظور متغير. فهو يقدم إلينا بوصفه حيواناً (النطاط) ومادة معدنية وآلة (مروحة الطائرة)، وشخصاً أسطورياً (تيثونوس وديونيسيوس، الذى يأكل قلب الأعناب)، وبوصفه أيضاً صوتاً مجرداً ـ كما يوحى اللفظ بالإنجليزية وهو Katydid.

وأخيراً فكما نفعل إذاء اللوحات التكعيبية، إذا كان لنا أن نستخلص أى معنى من حشود التفصيلات التى يقدمها هذا النشيد فينبغى علينا نحن القراء أن نقيم العلاقات اللازمة بينها. فالقصيدة زاخرة بالفجوات النحوية، وعلى القارئ أن يملأها. خذ هذا المثال (وما الحراس ـ عن الـ...). وأحيانا يقدم باوند المعلومات اللازمة فى موضع آخر من النشيد (رأى الحراس فى القادة). وأحيانا يترجم العبارات المكتوبة بلغات أجنبية لفائدة القارئ فى النص نفسه أو يقدم شروحاً وهوامش داخل النص (مثل «مترياردى ـ وزناً أو كيلا»). ولكن الفجوات اللغوية والمنطقية تسود القصيدة بحيث لابد أن يشارك القارئ مشاركة إيجابية فى قراءة النشيد ٧٤، إذ بدون المعلومات المستقاة من المصادر الخارجية تضيع العلاقات بين الصور (وانجينا ـ وان جن). والحقيقة أن الشعر يريد من القارئ أن يرجع إلى المصادر التى اعتمد عليها الشاعر، لا لأنها تفسر لنا النص، ولكن لأنها تزيد من معرفتنا بأنواع الأنماط والعلاقات التى يقيمها باوند.

ولكن استخدام باوند لهذه المصادر يفرق بين أسلوبه والأسلوب التكعيبى. فإذا كان بناء النشيد رقم ٧٤ يتمشى مع النظرية التكعيبية فإن باوند يجعل هذه المصادر نفسها الموضوع الذى يتناوله بطريقة تختلف كل الاختلاف عن طرائف التكعيبية. وينبغى أن ننعم النظر فيما يقوله (هيوكنر) فى هذا الصدد:

«إن بيكاسو ينزع إلى تحطيم النموذج الذى يحاكيه كأنما ليقول لنا هذا هو ما ينتهى إليه فى لوحتى».

أما باوند فهو يعيد بناء النماذج بحيث يظهر احترامه لها، وبحيث تظل كاملة، فلا يمكن لغيرها أن يحل محلها. وربما كان هذا معناه أن بيكاسو أقلع عن التكعيبية، فى حين كان شعر باوند ـ بدءا من قصيدة لوسترا حتى آخر الأناشيد ـ أطول تطبيق فى أى فن من الفنون للمبادىء التى تقترب من التكعيبية».

يقول (كنر) فى موضع آخر إن الحركة البدائية فى الفن (أى تبنى أشكال فنون الإنسان الأول) كانت القوة المحورية فى تطور التكعيبية، إذ وضع بيكاسو مبادىء الفن الأفريقى وملامحه فى مقابل الفن الأوربى أساسا، لأن التقاليد الأوربية قد غدت تقاليد بصرية «بأكثر مما ينبغى» ـ أى تعتمد أكثر مما ينبغى على المحاكاة. ويصف (ماكس كوزلوف) النماذج التى وضعها بيكاسو نصب عينيه قائلا:

«لابد لنا إذا أردنا فهم التكعيبية أن نتذكر أن بيكاسو فنان يرى أنماط ترابط واتصال بين الفنون التى تنتمى إلى ثقافات وعصور تختلف اختلافاً بينا. إنه فنان قادر على إيجاد اللحظة الحاضرة عندما تنجح لغة الشكل التى يطمح إليها فى العثور على اشتقاقات متبادلة فى فن الرومانسك الذى ازدهر فى قطالونيا، أو فنون وسط إيطاليا (أتروريا القديمة) وشبه جزيرة أيبيريا القديمة، وأرخيل سيكلاريس (اليونان)، أو فنون بابل وآشور وغرب أفريقيا. فهو يقبل فنون ما قبل التاريخ، والفنون القديمة والبدائية والساذجة ويحييها...».

ومع أن هجوم باوند على الرمزية لم يكن يتسم بروح التمرد والثورة التى اتسم بها هجوم بيكاسو على تقاليد الفن الغربى، فقد كانت جهوده لتوسيع قاعدة التأثير التاريخى على الفنون المعاصره تتمشى تماماً مع التيارات السائدة فى العقد الأول من هذا القرن (وكان دائماً ما يدعو إلى كتابة «أدب عالمى»).

كذلك مهد التكعيبيون الطريق لاستيعاب عناصر من الفنون الأخرى فى فنهم، فالتركيبات التكعيبية (القص واللصق) يمكن أن تتضمن قطعة من نوتة موسيقية (براك وبيكاسو) أو قصيدة لأحد المعاصرين (جريس وريفردى). ولا شك أن إدراج

شذرات من أعمال الفنانين الذين يستخدمون وسائط فنية مختلفة (سمعية أو بصرية أو لغوية.. الخ) يمثل عنصراً مهما من عناصر الفن التكعيبى.

واختلاف باوند عن التكعيبيين اختلاف فى الدرجة والأسلوب الفنى فحسب، فقد تجاوز باوند الأسلوب البدائى الذى اتبعه بيكاسو (والذى كان يستخدمه على مستوى البناء والشكل فحسب)، بل تجاوز أسلوب (وديه)، الذى يعتمد على التأثيرات التاريخية المنوعة، وأصبح يدخل فى موضوعاته الفنية عناصر من ثقافات شديدة التباين. ولذلك نرى أن نطاق موضوعاته ومصادره أكثر تعقيداً وتنوعاً من نطاق أى من معاصريه، كما يبدو شعره مناقضاً كل المناقضة للتكوينات التكعيبية البسيطة نسبياً، أى التى تعتمد على الأشياء المستقاة من الحياة اليومية. إن شعر باوند «حافل بصور التاريخ»، فهو يتضمن مصادر تاريخية منوعة،، يجعلها موضوعه الذى يتخذ فى بنائه هيكلا حديثاً. ومن ثم يتسم فنه بالتعارض الزمنى بين الموضوعات. أضف إلى هذا أن باوند يطوع أحد المبادىء الأساسية التكعيبية حتى يخرج فنا لا ينشد فحسب تجسيد النشاط الإبداعى، بل يدور أيضاً حول أنماط هذا النشاط. وقد طور باوند كثيراً من الأساليب الفنية التى استخدمها الشعراء والرسامون فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، ولذلك فمعالجته لموضوعاته تشترك مع معالجة معاصريه من الرسامين اشتراكاً أكبر مما نشهده فى بيكاسو. وإذا كان باوند لم يؤثر فى الحقيقة على الفنانين المعاصرين فهو ـ على الأقل ـ قد أرهص بمناهجهم الفنية.

انظر مثلا لوحة (بير سيمون) التى رسمها (روبرت راوشنبرج)! إنها حلقة فى سلسلة تتضمن شذرات من لوحه (روبنز) المسماة «فينوس نتزين». إن المصطلحات المستخدمة فى وصف أسلوب باوند تنطبق على هذه اللوحة، إذ يستخدم (راوشنبرج) أسلوب وضع الصور بعضها فوق بعض على القماش. وعلى الرغم من أن للصورة عمقاً ينبع من المحاكاة، فإنه عمق يضيع فى الخصائص السطحية للعمل بصفة عامة. والتركيبات التى يلجأ إليها (راوشنبرغ) تعتمد على الأسلوب «الفوقى»، أى على وضع اللمحات الحضارية بعضها فوق بعض، بحيث تخلق توتراً بين الأزمنة التى تنتمى إليها كل منها، وبحيث تكتسب المرأة التى تصورها اللوحة «دلالات متغيرة». فعلى أحد المستويات نرى أنها فينوس، ولكن الفاكهة الحمراء

توحى بأنها صورة للمرأة باعتبارها طعاما شهياً، وإلى جانب ذلك فإنها توحى بأسطورة أخرى لأنها تشبه التفاحة. وهكذا تصبح المرأة فى اللوحة فينوس وحواء معاً، ولكنها أيضاً المرأة المعاصرة التى تغسل الأطباق (وهى موجودة فى أسفل اللوحة إلى اليسار)، والتى تتولى الطبخ وتقديم الأكل (انظر كوب اللبن!). ومشهد الشارع فى المدينة يضيف بعداً آخر إلى هذه المرأة ذات الوجوه المتعددة. فالتقابلات تتيح عدة طرق لفهمها، وتدخل فى هذا النطاق عدداً من الأساطير. وفى الوقت نفسه فإن جميع التفسيرات ثانوية بالقياس إلى الأهمية الكبرى التى تكتسبها أنماط الألوان وملمسها الذى تبرزه الفرشاة، وأسلوب (راو شنبرج) الذى يوحى بالتصوير الفوتوغرافى على لوح من حرير!

أضف إلى هذا أن القطعة المأخوذة من (روبنز) لا تقتصر دلالتها على «معنى المرأة» بصفة عامة. بل تتعدى ذلك إلى ما تدل اللوحة نفسها. فأولا نرى أن المرأة توحى بأن «لوحات راو شنبرج تعكس البيئة الحضرية المعاصرة». وثانيا فإن فينوس التى يصورها الرسام دائماً من الخلف ـ وفينوس بعد تعنى الجمال ـ تحتاج إلى مرآة ـ أى مرآة الفن ـ حتى تستطيع أن تظهر لعيوننا. وهكذا فإن المرآة ترمز للانعكاس الذاتى الذى تصوره اللوحة، فاللوحة تتناول فن الرسم بقدر ما تتناول الحياة. وأخيراً فإن لوحة (راو شنبرج) تؤكد قيمة لوحة روبنز حتى ولو كانت «تحطمها»؛ لأن لوحة روبنز قد أصبحت مسطحة، وتقطعت، وأصبحت تقتصر على لونين. و(راو شنبرج) يستخدمها فى لوحاته ليقابل بينها فى سخرية فكرية وبين عربات الترام ولوريات الجيش والبعوض ومظلات الهبوط من الطائرة. ومع ذلك فبرغم التفاوت الزمنى والسخرية، برغم «التحطيم» والتكسير، فإن (راو شنبرج) لا يتعدى على معنى لوحة روبنز.

وإذا عدنا إلى باوند وجدنا أنه هو كذلك يقر بفضل أسلافه بما يشبه المفارقة، أى أنه يكرمهم «تكريماً غير كريم». وفى النشيد ٧٤ نجده يلهو ويلعب بما ينظر إليه نظرة القداسة الكاملة، فهو يمزق الأعمال التى يعدها روائع خالدة، ويقلبها رأساً على عقب، ويعيد صياغة بعضها، محاكياً إياها، ساخراً منها، بل يستخدمها بوصفها قطعاً من أزمنة متفاوتة، ركبت تركيباً جديداً. ففى بداية النشيد يستخدم باوند سطراً من رواية (جيمس جويس) المسماة أوليس (عولس) ـ وهو «إن الحركات

التى تحدث الثورات فى العالم تولد من الأحلام والرؤى فى قلب الفلاح على سفح التل» ـ كما يعيد كتابة الأبيات الختامية لقصيدة إليوت «الرجال الجوف»، ويلهو بأسماء المؤلفين وعناوين كتبهم:

مات أمير رايفز...

والمستر جيمس يحمى نفسه مع السيدة هو كسبى

كأنما هو إناء يحمى نفسه بعصاً يتكىء عليها..

وهو يستعير العناوين ويستخدمها للتعبير عن «حقائقه» (ريمارك: «ليس فى الصديرى أى جديد»، وبودلير «ليست الفردوس مصطنعة»). وهو يمعن فى سخريته فيقتبس أبياتا من شعر الآخرين ويستخدمها فى أغراض مختلفة تماما. فعبارة إليوت «حتى أنتهى من أغنيتى» تصبح لافتة على «مصرف توماس» فى الصورة التى يرسمها باوند للأرض التى تخربت اقتصادياً. وهو يقتبس أبياتاً للشاعرة (سافو) بعد أن يجعلها تتلعثم فى النطق. ويشيرا إلى امرأة رسمها «مانيه» (فى لوحة «بار» فى «الفوليه بيرجيه»).

وعلى الرغم من أنه يبقى على شعرها الأحمر، فإنه يجعلها ترتدى ثوباً من الدريكول أو اللانفيل. ترى هل كان من المحتمل أن يضيف باوند شارباً إلى لوحة (الموناليزا) مثلما فعل (ديشام) عام ١٩١٩؟ (لا، فالمحتمل أنه كان سيجعلها تتزين بموضات كريستيان ديور).

لا شك أن باوند يكرم أسلافه، ولكنه يكرمهم بأسلوبه الخاص. وشعره يفصح لنا عن اعتقاده الراسخ بأن الفن تكريم، ويبدعه المبدعون «لعبادة الأباطرة» و« باسم إله الفن». وعمل الفنان هو بناء معابد لآلهه الفن (فالخمائل تحتاج إلى معبد كما يقول) سواء كان الإله هو (ديونيسيوس)، أو (أفروديايتى)، أو (زرادشت)، أو (أثينا)، أو (ياو) أو ربات الفنون نفسها.

إذن لماذا يسود هذا التوتر وهذه المفارقة بين التوقير والسخرية؟ ولماذا تظهر الصور التى يحييها صوراً ميتة ؟ ربما لأن باوند يحول القيمة من موضوع التوقير إلى عملية التوقير نفسها، بحيث يصبح الآلهه التقليديون هم الأشكال ومظاهر الكيان الروحى وهم يتبادلون أماكن بعضهم البعض فى دورة لا تنتهى:

إن (يو) لا يبنى أية آمال على (يهوه)..
(زرادشت) أصبح عتيقاً بالياً
إلى (جوبيتر) وإلى (هيرميز) حيث يعيش الكبير
لا أثر له إلا فى الهواء

و«لا أثر له إلا فى الهواء» لأن روح الآلهة ما زالت باقية حتى حين تصبح بعض أشكالها الخاصة عتيقة بالية ممزقة مشوهة أو حتى محطمة. وكذلك فربما بقيت «الروح» فى الذهن ـ حسبما يقول باوند ـ لأن الذهن هو مكانها الوحيد. وهكذا فإن آخر صورة لأفروديتى فى النشيد تخرج إلى السطح من خلال «التغنى بالذهن البشرى»، وإعادة بناء (واجادو) يجرى «فى الذهن الذى لا يمكن تدميره». وحتى الأشكال الجميلة فى اللوحات المرسومة تحقق الخلود («بالرسم الخالد»)، لأن قماش اللوحة («الأرض المستوية») هو الذهن نفسه. وهكذا فإن إدراك الفن (أى إبداعه) لا يعنى تقييم أحد المنتجات بل المشاركة فى نشاط ما.

ثبت المراجع

أولا : الحداثة والمودرنية

Jacques Barzun, *Classic, Romantic and Modern*, London 1962.

M. Bradbury & J. Mcfarlane., *Modernism 1890–1930*, London, 1976.

Joseph Chiari, *The Aesthetics of Modernism*, London, 1970.

Cyril Connolly, *The Modern Movement: One Hundred Key Books From England, France and America 1880–1950*, London, 1965.

Richard Ellman & Charles Feidelson JR (eds.), *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature, N. Y.& London, 1965.*

Graham Hough, *Image and Experience*, London, 1960.

Irving Howe (ed.), *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*, New York, 1967.

Louis Kampf, *On Modernism: Prospects For Literature and Freedom*, Boston, Mass. 1967.

Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, London, 1962.

Wylie Sypher, *Loss of the Self in Modern Art and Literature*, New York, 1962.

..........., *From Rococo to Cubism in Art and Literature*, N. Y., 1960.

Lionel Trilling, *Beyond Culture*, London, 1960.

Edmund Wilson, *Axel's Castle A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930*, N. Y., 1931.

ثانيا ـ التصويرية

Stanley R. Coffman, *Imagism: A Chapter in the History of Modern Poetry*, Norman, Oklahoma, 1951.

Lillian Feder, *Ancient Myth in Modern Poetry*, Princeton, 1972.

J. B. Harmer, *Victory in Limbo: Imagism 1907–1917*, London, 1975.

Glenn Hughes, *Imagism and Imagists: A Study in Modern Poetry*, Stanford, 1931.

Peter Jones (ed.), *Imagist poetry*, Harmondsworth, 1972.

Hugh Kenner, *The Pound Era*, London, 1972.

Monroe K. Spears, *Dionysius and the City: Modernism in Twentieth Century Poetry*, N. Y., & London, 1967.

A. Kingsley Weatherhead, *The Edge of the Image*, Seattle, 1967.

William C. Wees, *Vorticism and the English Avant-garde*, Manchester, 1972.

أما كتب الشعر فقد أشرت إليها فى مواضعها من النص .

فى المسرح الشعرى

---

١ ـ بين الشعر والمسرح : مقدمة «الغربان» .

٢ ـ الصورة الفنية فى المسرح الشعرى .

٣ ـ شيكسبير وتراث الرومانس .

٤ ـ المشهد الافتتاحى عند شكسبير .

٥ ـ من الوزير العاشق إلى الخديوى .

بين الشعر والمسرح

مقدمة (الغربان)(١)

هذه هي المسرحيةُ الأولى التي أكتبها نظماً، ولا أقول شعراً فما أنا بشاعر، وإن كنت أعيش في الشعر ليلي ونهاري! وكثيراً ما عجبت لنفسي لِمَ لا أحترفُ كتابة الشعر مثل الكثيرين الذين يجيدون النظم ويعرفون متعة إيقاع اللفظ المنغوم؟ ولِمَ لَمْ أحترفه وقد بدأت حياتي الأدبية ناظماً دؤوباً - أقول الشعر حينا وأخفق أحياناً - حتى تخطيت فجر الشباب؟ ربما لم يكن تصديرُ مسرحيةٍ كهذه المكانَ المناسب للإجابة على هذا السؤال ولكنه على كل حال مجال التعريف بنوع المسرحية - وما دامت قد كُتِبَت بالنظم، وربما كان فيها شعر، فلابد أن أوضح بإيجاز تصوري للجوامع والفوارق بين كتابة المسرح الذى اخْتَرْتُه وكتابةِ الشعر الذى هَجَرْتُه، لعله يجد اقترانا لم يكن يراه فيما بينهما، ولعله يعيد النظر في التقسيمات الشكلية للأنواع الأدبية.

من أشهر النظريات الأدبية أن أحد الفوارق المهمة بين الشعر والمسرح يتصل بنظرة الفنان إلى الوجود: فالفنان الذى يرى الحياة فى إطار اصطراع عناصر ما تفتأ تصطرع - تجتمع لتفترق وتفترق لتجتمع - يميل إلى المسرح، والفنان الذى تتميز رؤيته فى جوهرها بالاستعارة أى برؤية الأشياء والأحياء من خلال بعضها البعض - يميل إلى الشعر. أما الاصطراع فيعنى رؤية النوازع الحيوية فى الكون فى حالة حركة دائمة فكل موجود له إرادة وتفرد، وهو يحيا أيا كان موقعه على سلم الموجودات - بفضل هذه الإرادة وهذا التفرد! وتتفاوت طبيعة هذه الموجودات لا

---

(١) قدمت مسرحية الغربان على المسرح عام ١٩٨٨، وهذه هى مقدمة طبعتها الثانية (فى صورتها المعدلة) عام ١٩٨٧.

بسبب كيانها المادى ولكن لتفاوت حظها من هذه النوازع. (وأرجو ألا يفهم القارئ أن المعنًى بالإرادة هنا هو ما يعنيه بها شوبنهاور أو أن المعنًى بالنوازع هو ما يعنيه برجسون بالدوافع الحيوية، رغم استخدام هذه المصطلحات الفلسفية، فما من سبيل إلى إيضاح الفكرة دون المصطلح) وأما الاستعارة فتعنى تَخَطِّى الظواهر التى تحجب عن أبصارنا رؤية حقائق الحياة التى تدب فى كل الموجودات ـ فالشاعر يرى طاقات البشر فى الشجر، ويرى فى الإنسان النماء والانتماء، ويرى فى العمق ارتفاعاً وفى السمو عمقاً، ويلتقى فى خياله من ينتجع الكلأ ومن يركب البحر، فهو يقهر الظاهر بحثاً عن الباطن، فإن رأى الباطن اختفلت صورة الظاهر! الاستعارة إذن ـ أو ما كان القدماء يسمونه المجاز ـ مذهب فى الرؤية لا يقرن الشىء بما يشبهه بل بما لا يبدو أنه يشبهه، وقد تنبع القصيدة من لحظة مكثفة من لحظات الرؤى الاستعارية وقد لا تتضمن استعارة بلاغية (أى لفظية) واحدة، وقد تتضمن كلمة واحدة تفصح عن هذه الرؤية أو اللحظة، فإذا بسائر ألوان المجاز فى القصيدة تدور فى فلكها وتعمل على تعميقها.

ومن هنا جاءت صعوبة الشعر وطول سلمه، فإذا كان فى ظاهره تجربة لفظية فهو فى باطنه تجربة فى الرؤية والشعور! ونحن نعيش حياتنا بهذه التجارب التى ما تزال تتغير ألوانها وضروبها، وربما وقف القارئ عند بيت من الشعر فأعجبه لدقة التصوير أو لبراعة الصياغة، وربما ذكره فى يومه ونسيه فى غده، ولكن أنَّى له أن ينسى رؤيا «اقتنصها» الشاعر من أعماق وجدانه فأوضحت له ما كان يريد أن يعرف عن نفسه وعن وجوده! ولا أبالغ إذن إذا قلت إن فى الاستعارة جانبًا معرفيًا يرقى بها إلى مصاف الفكر الخاص، وإنها عندما يبدعها شاعر أصيل (وما الشاعر الأصيل إلا قناصُ رؤى) تضىء لنا ما أظلم فى جوانب النفس والعقل.

إننا نذكر أبيات بشار الرقيقة، مثلما نذكر أبيات المتنبى البارعة، أو أبيات امرئ القيس الجزلة، أو أبيات المعرى الهادئة، فنطرب لهذا ولذاك ولكن الذى يبقى فى النفس هو رؤاهم الفريدة ـ وربما تنبع من كلمة تضفى على القصيدة كما قلت معنى استعاريًا بالغ العمق ـ انظر قول بشار:

جـــــــــــاءت إلـــىَّ تَسُومُنــى   بُرْدَ الـشَّبَابِ وقـــــــــــد طَوَيْتُه

ربما ركزنا فى دراستنا لهذا البيت على الظاهر - أى على براعة الشاعر فى رسم صورة انطواء الشباب وتشبيه العمر بالبردة - فإذا تعمقناها وجدنا حُزْناً فى ثناياه فرح خافت لا يعرفه إلا من تخطى سن الشباب فالطَّىُّ هنا يتضمن عنصراً قدريا ويوحى بالحتم الذى يعرفه من يعرف الآية ﴿يَوْمَ نَطْوِى السَّمَاء كطَىِّ السِّجِلِّ لِلْكُتُب﴾ـ ويعرف ما وراءها ايضاً ﴿كَمَا بَدَأْنَا أَوَّلَ خَلْقٍ نُعِيدهُ﴾ ـ أى أن الصورة التى قد توحى فى ظاهرها بمراودة الفتاة الرجل عن نفسه (وصورة يوسف الصديق قائمة أبداً فى الأذهان) تحمل فى «طياتها» سراً آخر اكبر واعمق، فالطَّىُّ يورث إحساساً بمجرى الحياة أى وعيا بالزمن، وهو الزمن الذى نشكوه ثم نشتاقه، ونسفكه ثم نبكيه! إنه العمر الذى لا نعرف معناه إلا عندما يغيب عنا - وهذه هى المفارقة التى «يقتنصها» الشاعر هنا وتجسدها صورة البردة ما بين بسطها وطيها، فمجىء الحسناء يبسط البردة فى الحقيقة لأنه يعيد إلى الشاعر وعيه بوجوده فى الزمن!

عند المفارقة يلتقى المسرح بالشعر، فاصطراع الإرادات وتقابل النوازع يؤدى إلى اشتباك الأضداد وتلاقى الأشياء على اختلافها، وهذه هى رؤى الشاعر الأصيل! أو قل إن هذا لونٌ من الشاعرية الأصيلة التى تغيب عنا فى خضم الألوان الأخرى - فنحن نذكر قول شوقى فى إفتتاح همزيته عن كبار الحوادث فى وادى النيل:

هَمَّتِ الفُلْكُ واحتواها الماءُ وحداها بِمَنْ تُقِلُّ الرَّجَاءُ!

ونحنُ نعجبُ به للبراعة البيانية الواضحة، مثلما نُعْجَبُ بقول شكسبير:

إن كان لَدَىَّ سفائنُ تركبُ مَتْنَ البَحْر

لَتَعلَّق قَلْبى بالأملِ السَّابحِ فى قَلْبِ المَاء!

أى أن قوة الاستعارة هنا تتضمن رؤية لا تتطلب إجهاد النفس أو العقل فى المعاناة الشعورية، ولكنها تخرج فى قالب يعتمد على الحيل البلاغية التقليدية إذ نجد فى شوقى لون الشعر الذى حفلت به دواوينُ القدماء وهو الذى يقترب من شكل الحكمة أو المثل السائر أو الإبجرام - «وقد يشفى العضالُ من العضال» - ونجده فى

شيكسبير «في السَّعْيِ مُتْعَةٌ تفوقُ متعة الظَّفَرْ!» - كما نجد ألواناً أخرى هنا وهناك - من الموجز المحكم إلى ذلك اللون الذي تنبسط فيه الصورة حتى لتحاكي الصور الملحمية التي اشتهر بها القدماء (وتميز بها ملتون) وهاك صورة أخرى من شكسبير:

انظر إلى السفينةِ التي تَزَيَّنت عشية الإقلاع

تشتاق لِّلريحِ اللّعوبِ للأحْضَانِ والعِنَاقْ

تنسابُ مِّنْ مرفئها خفاقةَ الشِّراع

تَخْتَالُ مثل يافعٍ يمضي به الرَّجَاء!

وانظر إليها عندما تعود مثل ضالٍ عاقْ

قُلوعُها مُمَزَّقَةْ

ضُلُوعها مُحَطَّمَةْ...

نَحيفة.. مَثْقُوبة.. أَذَلَّتها المَشاقّ!

(جميع أبيات شكسبير من مسرحية تاجر البندقية - ترجمة المؤلف).

ولا أظن أن ثمة ما يدعو إلى إيراد النماذج التي تمثل شتى ألوان الصور التي تحفل بها ضروب الشعر الأخرى، فالذي يعنيني هنا هو تأكيد القوة العاتية التي يكتسبها الشعر عندما يستند إلى رؤى أصيلة، ولا أظن أن القارئ الملم بتراثنا الشعري سوف يجد صعوبة في العثور عليها، فهي تمتد عبر القرن حتى لتفيض بها دواوين شعرائنا المحدثين - وهي الرؤى التي تتضمن في باطنها ذلك الاصطراع بين النوازع الذي يسمونه الصراع الدرامي لأنه يميز كل عمل درامي.

إن قصيدة «سقوط الوهم» مثلاً لفاروق شوشة تحمل رؤيا أصيلة إذ تجمع بين هذه النوازع المصطرعة التي تنتهي إلى ذروة ما أحسب إلا أنها درامية بكل معنى الكلمة. فالقصيدة منسوجة في قسمها الأول من التضاد العنيف بين صور النور والظلام التي تنبع من أعْماق إحساس الشاعر بما يمثله الوهم! إنها مفارقة أصيلة لأنها تقدم ما يمكن أن نطلق عليه الأمل المحال، أو الرجاء اليائس ! ففي وجدان

الشاعر يتمثل الوهم فى صور غريبة شائهة مثل الصور التى رسمها ملتون للعماء - للموت والخطيئة حين يواجهان إبليس (ولفظ السقوط يوحى دون شك بإبليس!) فهو ظل وهو كابوس وهو منجل وهو جبل وهو تيه! لكنه قبل كل ذلك قدر لانجاء منه - وهذه هى الصورة الأساسية التى تلقى بظلالها على القصيدة كلها:

هل آن سقوطك يا ظل الوهم الشائه

تتمدد خلف عيون الليل المنطفئة

تقعِى خلف الأبواب وملء رؤانا المهترئة

وتطل على الأنفاس ثقيل الوطأة والسيماء

كاللعنة أبداً لا ترحل

كالقدر الجاثم.. كالمنجل!

إن صورة الظل «المتمدد خلف عيون الليل المنطفئة» لا تخرج إلا من إحساس أصيل بكيان ذلك الشيطان الذى لا شكل له، والذى ربما اتخذ عدداً من الأشكال، ولكنه يثبت وجوده وكيانه فى فِعْله (والدراما بعُد فِعْل) وهو دائماً ما يختبىء لأنه لا يقبل النور ولا يقبله النور! فإذا انتهى الشاعر من «اقتناص» هذه الرؤية وجدنا أن الأسئلة البليغة (أى الإنكارية) التى تتوالى فى الجزء الثانى من القصيدة تؤكد لنا لحظة الحيرة ـ ولحظة الأمل المحال أو الرجاء اليائس ـ وهى لحظة المفارقة الدرامية التى تطلعنا على ما لم نكن ندريه، فإذا نحن نسأل نفس الأسئلة، ونحار نفس الحيرة!

والغريب أننا كلما أنعمنا النظر فى صور «سقوط الوهم» ازددنا يقيناً بأنه لن يسقط! فهو ساقط بمعنى أنه مذموم مدحور - أىْ مدان مثل إبليس - ولكنه قائم وذو تأثير وله أتباعه - أيضا مثل أبليس! أما المفارقة الدراميةُ هنا فمردُّها إلى الموقف الدرامى الأصيل الذى تتضمنه صورة إبليس بين البشر: فهم يعرفون أنه الشر ويمدون أيديهم إليه ! وأسئلة الشاعر فى الجزء الثانى من القصيدة بسيطة فى ظاهرها بالغة الرمزية فى دلالاتها: فالبراءة التى ينشد العودة إليها هى ـ فى تراث الأدب العالمى ـ مرحلة ما قبل الشر! أى المرحلة التى يُفْتَرَضُ أن الإنسان عاشها

قبل «تعامله» مع إبليس! وهى مرحلة مُحالةٌ لأن الإنسان منذ هبط إلى الأرض وهو يرافق الشر ويعيش معه: «وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو»! وكذلك القراءة! فالقراءة سلاح لدحر الوهم ـ والعودة للقراءة عودة لمرحلة البراءة فى الظاهر ولكنها فى الواقع وسيلة لقهر الوهم بسلاح الحقيقة الذى يمكن أن يصل إليه المرء من خلال التجربة وبعد سنوات النضج ـ كما يقول وردزورث! ومن هنا نجد أن الاصطراع قائم فى الأسئلة التى تبدو يسيرة مباشرة، والتى تخدعنا بهذا اليسر أيما خداع!

وذكر الاصطراع معناه إثبات خصيصة أولى من خصائص الدراما، وإذا كانت هذه الخصيصة بارزة فى كل شعر عظيم، فالدراما الأصيلةُ ـ لا شك ـ تتسم أيضاً بخصائص الشعر الصادق حين يتسع مدلول الحدث ليصبح نوعاً من المجاز المجسد ـ أى مجاز الفعل والحركة ـ مجاز الموقف والصراع ـ لا مجاز اللحظة والتأمل! فصورة الحاكم بأمر الله التى يرسمها سمير سرحان فى «ست الملك» صورة استعارية لكل إنسان يواجه ببراءة عالم التجربة، ويخرج بطهره ونقائه من عالم خاص ـ عالم الفكر والتأمل ـ إلى عالم مادى عام ـ عالم الفعل والحركة! والمسرحية ليست منظومة، بل مكتوبة بنثر يجمع بين الفصحى والعامية، ومع ذلك فإن مجاز الفعل فيها يرقى بها إلى مستوى الشعر الرفيع، ونرى فى لحظة النهاية ـ لحظة إقبال البطل على الموت راضياً ـ تجسيداً ليأس الرجاء والأمل المحال!

إن الشاعر الذى يصل إلى لحظة الإدراك الشعرى فى رؤياه للوهم يتحول هنا إلى شخصية درامية لا تستطيع أن تدرك الفارق بين عالم البراءة الذى تعيش فيه وعالم الواقع ـ عالم التجربة ـ الذى يغص بالأبالسة! وهل يمثل «الدرزى» ـ تلك الشخصية التى بالغ سمير سرحان فى رسمها لإضفاء بعد أسطورى (استعارى) عليها، إلا الشيطان فى ذلك العالم الذى تحكمه قوانين التجربة (أى إدراك وجود الشر وقبوله) ولا مكان فيه للحالمين الأبرياء مثل الحاكم بأمر الله؟ إن تأملات الحاكم تضعه على مستوى استعارى يقترب به من الرؤية الشاعرة التى أبدعها فاروق شوشه ـفكلاهما يتساءل نفس الأسئلة اليسيرة فى مظهرها المحالة فى مخبرها!

إن للشعر ضروبًا منوعه، وأحدها هو الدراما ذات الدلالات الإستعارية، وللدراما ضروب منوعة أحدها هو الشعر ذو الرؤى القائمة على اصطراع النوازع! والفيصل إذن ليس الشكل ولكنه جوهر الرؤية الذى قد ينساب هادئا:

خَفِّفِ الوَطْءَ ما أَظُنُّ أَدِيمَ الأَرْضِ إِلاَّ مِنْ هَذِهِ الأَجْسَادِ!

ولكنه على هدوئه يصعقك بحقيقة تعرفها حق المعرفة! فآدم من أديم الأرض (واسم آدم مشتق من الأدم) وأديم الأرض يبتلع أبناء آدم ولكن الصورة قاهرة هنا بسبب استخدام أبى العلاء لصورة ابن آدم الذى يسير على أجساد بنى آدم! وقد تكون الصورة زاعقة صارخة ـ مثل قول عمر أبى ريشة يصف الثرى العربى الذى ينفق أمواله على الملذات الحسِّية ـ مطلعها:

صَاحَ يَـا هِنْـدُ فَرَفُ الـطِّيـبُ	واشْتَعَلَ الـكَـأسُ وضَجَّ المَضْجَعُ
مُنْتَهَـىَ دُنْيَـاهُ نَهْدٌ شَرِسٌ	وَفَمٌ عَذْبٌ وَجِيـدٌ أَتْلَعُ
بَدَوِيٌّ أَوْرَقَ الـصَّخْرُ لَهُ	وَجَرَى بِـالـسَّلْسَبِيـلِ الـبَلْقَعُ!

ثم يُنْهيها بسخرية لاذعَة:

هَكَذَا تُقْتَـحَمُ الـقُدْسُ	عَلَى غَاصِبِيـهَا هَكَذَا تُسْتَرْجَعُ

ولكنها فى كل حال تتضمن المفارقة التى تمثل ذلك الاصطراع الذى تحدثت عنه! وهل يجهل أحد المشهد الختامى فى مسرحية «الخال فانيا» (لأنطون تشيكوف) حين تُعَزِّى سونيا خَالَها فى موقفٍ يجمع بين أخص خصائص الدراما وهى التورية الساخرة وأخص خصائص الشعر وهو الصورة الحية متعددة الظلال والألوان؟

ولقد تخطى المسرح الحديث ما كان الكلاسيكيون يحتفلون به أيما احتفال ألا وهو التقسيم الصارم للأنواع الأدبية ـ وليس بأهونها شأناً الفصل بين أنواع الشعر! فالشعر الدرامى هو دراما شعرية والمسرح الذى يزخر بالدلالة الاستعارية يأخذ من الشعر الكثير– بل كثيراً ماوجدنا بعض السمات التى ارتبطت بألوان

أخرى من الشعر (الغنائى والقصصى والملحمى) تتسرب إلى المسرح ـ فبعض كتاب المسرح ينسجون مشاهد ترقى فى رهافتها وإحكامها إلى مستوى الشعر الرمزى العميق، وإن كانت مكتوبة بالنثر، وبعضهم يستمدون من خصائص الملحمة ما يضفى على شخصياتهم أبعاداً أسطورية تجعلها استعارية الدلالة، وبعضهم يجعل حواره رقيقا متناغمًا كأنه قصيدة غنائية رقيقة ناعمة!

لقد أصبح الشعر الحديث يلتقى مع المسرح الحديث فى كل ثَنِيَّة، على اختلاف الوسيلة اللغوية، بعد أن كانا يجتمعان فى الماضى على الوسيلة والنظرة والتحقيق! وإذا كنا نلجأ فى مسرحنا إلى النظم، (وقد ذكرت فى كتابٍ لى بعض أسباب إحياء المسرح الشعرى لدينا) فإنما ينبع ذلك من إدراكنا أن الشاعرية لابد لها أحيانًا من النغم الدَّفَّاقْ! ولذلك فإن أقصى ما أستطيع أن أحكم به على المسرحية التى أقدمها اليوم للقارئ هو أنها مكتوبة بالنظم، وأما الشعر فربما كان موجوداً فى بعض الشخصيات أو المشاهد، وربما لم يكن موجوداً .. فالناقد المحايد هو وحده القادر على إصدار مثل هذا الحكم!

أما عن فكرة المسرحية ـ إذا كان لكل مسرحية فكرة ـ فقد نبعث من تأمل بعض شخصياتى التى وجدتها فيمن أعرفهم من المصريين، أى أنها ابنة هذا الزمان لا ابنة التاريخ! وربما يكون فى هذا جوهر ما أريد أن أقوله (أو ما يمكن أن أقوله) عن الفكرة أو الدلالة! فسوف يلاحظ القارىء إشارات إلى المقريزى، فى غضون النص نفسه فالمقريزى هو مصدرى الأول ولا شك، ولكننى انتفعت أيَّمَا انتفاعٍ بابن إياس، وكان كتابه **بدائع الزهور فى وقائع الدهور** أكثر من مرشد وهاد فى هذه الصحراء التى أضرب فيها ـ صحراء التاريخ الممتدة بلا نهاية! وإذا كنت أرجو أن يكون فى المسرحية بعض شعر فإنما أرجو أن يكون ذلك فى الرؤية العامة لا فى الأداة والوسيلة، فالرؤية لا تقوم على تاريخ الملوك ـ ويعلم الله كم أجهدت نفسى فى قراءة التاريخ «الرسمى» ـ تاريخ الحكم والملوك (أو ما يسمى بالتاريخ السياسى) فما عثرت على ضالتى ولارويت غلتى وقد كانت المسرحية قد اتخذت شكلاً يختلف كل الإختلاف عند بدأت العمل الجاد فيها فى صيف ١٩٨٤ بقراءة تاريخ المستنصر وهو ما عثرت عليه بشق النفس فى بطون كتب التاريخ التى

تعالج الفترة العامة التى عاش فيها إذ كنت أحاول اتباع الخيط الذى ألقاه الدكتور عبد الرحمن زكى عن الشدة الكبرى أو العظمى فى عصر المستنصر - ويبدو أنها فترة مازالت محوطة بالألغاز والأسرار!

كان شكل المسرحية الأول يتناول المجاعة لا على مستوى الدولة ولكن على مستوى الناس - وكان مصدرى الأول هو كتابات المؤرخين، وهى غير متوازنه، فالمؤرخون يؤرخون للدولة لا للناس! ومن ثم وجدتنى فى آخر ذلك الصيف أبتعد عن تصورى الأول تماماً - وهو دراسة المجاعة كما صورها المقريزى - والاعتماد على بعض الفقرات التى استوقفتنى فى بعض الكتب لكى أصحح بعض مفهوماتى عن تاريخنا القديم. وفى خضم اهتمامى بالمجاعة برزت قصة «مايسة» الفتاة التى يبهرها السلطان وتحلم بالعيش فى القصور فلا تستطيع أن تقاوم إغراء الزواج من الوالى لتفاجأ بأنها جارية من جوارى القصر، وبأن الحريم من حولها من مقتنيات الحاكم! برزت «مايسة» (أو مائسة) وشُغِلْتَ بها أيما انشغال، فهى نموذج معاصر وإن كانت الأموال قد حلت فى هذا العصر محل الجاه والسلطان! وقد برزت مايسة لتزاحم الأبطال الأصليين - أهل القرية التى تبعد قليلاً عن القاهرة - ثم كانت لحظة اكتمال قصتها ذات مساء فى روما وقد كنت أقص طرفاً من أحداث المسرحية لصديق عزيز هو الاستاذ إسماعيل أبو زيد الذى تخصص فى الفلسفة لا فى التاريخ! وكانت تلك بداية المسرحية فى الحقيقة - فهذا ما تفعله المجاعة بالناس، وهذا هو ما يفعله حكام الناس بالناس! إن مايسة مصرية مثل كثيرات ممن أعرف - وهى تعيش فى عصر يختلف عن عصرنا، لكنه يلقى بظلال كئيبة موحشة عليه، ولذلك فإن مايسة القديمة تعيش فى كثيرات من بنات القرن العشرين - أولئك اللائى يبعن أحلامهن عندما تبرق بوارق الغنى فى أفق الفاقة والضيق، ولا يكتشفن إلا بعد سنوات الذل والهوان - ذلك السراب الذى يحسبه الظمآن ماءً!

ووسط انشغالى بقصة مايسة - توقفت عند الفقرة التالية من كتاب المقريزى «إغاثة الأمة بكشف الغمة»:

> **ثم وقع غلاء فى خلافة المستنصر.. فى سنة أربع وأربعين وأربعمائة.. وكان فى كل سوق من أسواق**

مصر، على أرباب كل صنعة من الصنائع عريف يتولى أمرهم.. والأخباز بمصر فى أزمنة المساغب متى بردت لم يرجع منها شىء لكثرة ما يغش بها.. وكان لعريف الخبازين دكان يبيع الخبز بها. ومحاذيها دكان آخر لصعلوك يبيع الخبز بها أيضاً.. وسعره يومئذ اربعة أرطال بدرهم وثمن . فرأى الصعلوك أن خبزه قد كاد يبرد فاشفق من كساده، فنادى عليه أربعة أرطال بدرهم، ليرغب الناس فيه. فانثال الناس عليه حتى بيع كله لتسامحه. وبقى خبز العريف كاسداً. فحنق العريف لذلك، ووكل به عونين من الحسبة أغرماه عشرة دراهم. فلما مر قاضى القضاة أبو محمد اليازورى إلى الجامع استغاث به. فأحضر المحتسب وأنكر عليه ما فعل بالرجل. فذكر المحتسب أن العادة جارية باستخدام عرفاء فى الأسواق على أرباب البضائع، ويقبل قولهم فيما يذكرونه. فحضر عريف الخبازين بسوق كذا واستدعى عونين من الحسبة. فوقع الظن أنه أنكر شيئاً اقتضى ذلك. فاحضر الوزير الخباز وأنكر عيه ما فعله وأمر بصرفه عن العرافة. ودفع إلى الصعلوك ثلاثين رباعياً من الذهب، فكاد عقله يختلط من الفرح. ثم عاد الصعلوك إلى حانوته، فإذا عجنته قد خبزت فنادى عليها خمسة أرطال بدرهم. فمال الزبون إليه، وخاف مَنْ سواه من الخبازين برد أخبازهم فباعوا كبيعه. فنادى ستة أرطال بدرهم، فادتهم الضرورة إلى اتباعه. فلما رأى أتباعهم له قصد نكاية العريف وغيظة بما يرخص من سعر الخبز، فأقبل يزيد رطلاً رطلاً والخبازون يتبعونه فى بيعه خوفاً من البوار حى بلغ النداء عشرة أرطال

بدرهم. وانتشر ذلك فى البلد جميعه، وتسامع الناس به، فتسارعوا إليه. فلم يخرج قاضى القضاة من الجامع إلا والخبز فى جميع البلدة عشرة أرطال بدرهم.. فلما رجع اليازورى إلى القاهرة وداره بها، مثل بحضرة السلطان وعرفه ما من الله به فى يومه من إرخاص السعر وتوفر الناس على الدعاء له وأن الله جَلّت قدرته فعل ذلك وحَلَّ أسعارَهم بحسن نيته فى عبيده ورعيته، وأن ذلك بغير موجب ولا فاعل له، بل بلطفه تعالى...

وقد أوردتها هنا كاملة حتى أعفى القارئ من تعليقات وتفسيرات لن تصل إلى بلاغة هذه الواقعة غير الفريدة فى تاريخ مصر! فالواضح أن سبب انفراج الأزمة كما نقول اليوم لم يكن بالغموض الذى صوره الوزير (الذى يشار إليه أيضاً باسم قاضى القضاة لأنه كان قد ولى القضاء أيضاً) – ولا هو يعود إلى حسن نية الخليفة «وبغير موجب ولا فاعل له»!

وتؤيدها قصة أخرى أوردها من المقريزى أيضاً:

.. عَظُمَ الأمر وكَظَّ الناس الجوع فاجتمعوا بين القصرين، واستغاثوا بالحاكم (بامر اللّه) فى أن ينظر لهم، وسألوه أن لا يهمل أمرهم، فركب حماره وخرج من باب البحر، ووقف وقال: «أنا ماض إلى جامع راشدة، فأقسم باللّه لئن عدت فوجدت فى الطريق موضعاً يطؤه حمارى مكشوفا من الغلة لأضربنَّ رقبة كل من يقال لى إن عنده شيئاً منها ولأحرقنَّ داره وأنهبنَّ ماله» ثم توجه وتاخر إلى آخر النهار فما بقى أحد من أهل مصر والقاهرة وعنده غلة حتى حملها من بيته ومنزله وشونها فى الطرقات. وبلغت أجرة الحمار فى حمل النقلة الواحدة ديناراً. فامتلأت عيون الناس وشبعت

نفوسهم. وأمر الحاكم بما يُحتاج إليه فى كل يوم ففرضه على أرباب الغَلاَّت بالنسيئة وخَيَّرهم فى أن يبيعوا بالسعر الذى يقرره بما فيه الفائدة المحتملة لهم، وبين ان يمتنعوا فيختم على غلاتهم ولا يمكنهم من بيع شىء منها إلا حين دخول الغلة الجديدة. فاستجابوا لقوله وأطاعوا أمره، وانحلَّ السعر وارتفع الضرر ولله عاقبةُ الأمور.

ولا شك أن القارىء سوف يستهويه «الموقف» الذى يصوره المقريزى، وربما يعجب لأننى لم أنتفع به فى مسرحيتى! لكنه (إذا كان من كتاب المسرح) سوف يتبين على الفور أننى انتفعت به بصورة غير مباشرة إذ بنيت على أساسه الحادثة الأساسية - وهى حادثة اختفاء القمح - مع ما فيها من المفارقة التى طالما شعرت بوجودها فى تاريخنا الطويل: أى وجود الشىء وعدم وجوده! وكم أشفقت على مؤرخينا وأنا أخوض فى خضم أحداث السنين فى كتاب **النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة** لابن تَغْرى بردى الأتابكى - فالإشارات مقتضبة إن لم تكن غامضة، وكتابات المؤرخين محيرة! وكم تمنيت على الله أن تعاد كتابة هذا التاريخ من وجهة نظر شاملة نرى فيها الناس مثلما نرى الحاكم، إذ لا يكاد المرء يحس بوجود البشر وسط هذا العباب الطامى من المماليك والأتراك والوزراء والأجناد والأعيان من الأجانب، وأجد من المتعذر تصديق ما توحى به الكتب ويؤكده الدكتور حسن إبراهيم حسن من «أن المصريين لم يعارضوا فى تحويل طاعتهم من خليفة عباسىّ إلى خليفة علوى لأنهم كانوا يدركون الإدراك كله أن انتقال السلطة من عباسىّ إلى فاطمىّ أو من سنىّ إلى شيعى ليس من شأنه أن يحدث أى تغيير فى حالتهم السياسية لأنهم سيخضعون فى كلتا الحالتين لسلطان هذا الحاكم أو ذاك» (**تاريخ الدولة الفاطمية** - ص ١٤٦ - ١٤٧) - ويكفى للتدليل على ذلك ما تعج به كتب القدماء من إشارات غير مباشرة إلى مواقفل «المعارضة» أوالتأييد من جانب «العامة» وما يقوله هو فى نفس الكتاب عن «إثارة سخط الأهلين»، وعن الاضطرابات والفتن - «إذ كان لا يزال هناك كثيرن يناوئون سياسةالفاطميين» (ص ٣٤٩) - وهو يقع فى نفس خطأ المؤرخين الذين ينقل عنهم حين يورد الأحداث منفصلة دون رابط

بما كان يجرى على مستوى الناس (أو ما نسميه الشعب اليوم) ـ فحادث تمرد رضوان بن الولخشى وإلى الغربية مذكور فى سياق غضب الناس على ازدياد سلطة الأرمن ولكنه محصور فى المصطلح القديم ـ فربما كان الأمراء هم الذين طلبوا العون حقاً من رضوان بن الولخشى ولكن الشعب هو الذى وقع به الضرُّ فاضطر الأمراء إلى طلب العون من والى الغربية، وهو يشير صراحة إلى تذمر الناس بعد مصادرة أموالهم فى عبارات مقتضبة مثل «على الرغم مما أظهره الناس من سخط عليه» (ص ١٧٧) ـ أو «إلى درجة أقلقت بالهم» وما إلى ذلك وهل يعقل أن يجمع رضوان «ثلاثين ألف رجل» فيسير بهم إلى القاهرة لقتال بهرام الأرمنى إلا إذا كان الرجال مستعدين لقتاله؟ إن مؤرخى اليوم يتكلمون عن حروب الأمس بمفهوم الجيش العصرى حيث تحارب الأسلحة الحديثة بعضها بعضاً وينتصر بعضها على البعض! وحيث يُجَنَّدُ الشباب ويُرْسلون إلى ميدان القتال شاءوا أم أبوا وآمنوا بالقضية أم كفروا! ولكن الحرب فى تلك الأيام كانت تدور بين الرجال وبين العزائم والهمم! ولا أتصور أن تستطيع فئة قليلة أن تغلب فئة كثيرة إلا بالهمة العالية والعزم الوطيد («بإذن الله» يتلوها فى الآية ذكر الصبر ـ وهذا هو ما أعنيه) فالسيف يقارع السيف والوجه يبصر الوجه وما الالتحام إلا التقاء اللحم باللحم! إن المصريين الذين يستطيعون أن يتصدوا لجيش الخليفة الفاطمى بعد أن ألقى الله فى قلبه الرعب رجالٌ يؤمنون بقضية ويدافعون عن مبدأ ـ ويكفى أن تقرأ وصف ابن القلانسى فى كتابه **ذيل تاريخ دمشق** (طبعة بيروت ١٩٠٨) للقتال بين أفتكين والحسن القرمطى من ناحية والعزيز وجوهر الصقلى من ناحية أخرى لتدرك مدى الطابع الإنسانى بل والشخصى الذى كان يميز معارك تلك الأيام (ص ١٨ وما بعدها) ـ وأنظر أيضاً المقريزى (**المواعظ والإعتبار فى ذكر الخطط والآثار ـ الجزء الثانى ـ بولاق** ١٢٨٠ هـ) لتجد مزيداً من التفصيلات عن سير المعركة! وأنى لأعجب للكتاب والأدباء (وليس كتاب المسرح فقط) كيف لم يتناولوا هذه الأحداث فى أعمال أدبية! (تماماً مثلما تعجب طه حسين فى **ألوان** عندما تعرض للقرامطة).

ودون أن أطيل على القارىء أقرر أن ما يسجله المؤرخون حَىٌّ وقائمٌ بيننا وأننى أراه فى قلب المصرى الصميم، وأننى عشته فى صباى فى بلدتى التى تقع فى

قلب الريف، فرأيت فيه وفيها مدخلاً لحقائق التاريخ! وأقرر أيضاً أننى لا أتمسك بذكرى ضاعت وانمحت عن الريف المصرى - أى أننى لا أتعلق بماضٍ غَرُبَ عن الوجود واختفى، ولكننى أجد فى أعماق الناس - ما كانوا عليه وما أصبحوا فيه حقائق تشير إلى الواقع الذى أحاول «الإمساك به» فى مسرحيتى! إن المصرى (الفلاح وساكن المدينة على حد سواء) لم يغب لحظة واحدة عن التاريخ بل إنه يصنع التاريخ ويحركه! إنه (صابراً وثائراً) القوة التى تكمن داخل هذا البلد! ومن هذه الرؤية نسجت الخيوط التى تستلهم التاريخ ولا تسجله.

وإذا كان لابد من كلمة ختامية عن الشكل - فيكفى أن أقول إننى تعمدت ألا أتقيد بشكل دون غيره، أى أننى لم أضع لنفسى حدوداً خارجية لا أتعداها بل تركت شخصياتى تعيش كما يحلو لها، مما اقتضى عدة أشياء أذكرها الآن بعين الناقد لا بعين المؤلف، أهمها أن المسرحية خرجت فى صورتها الأولى أقرب إلى المسرح التجريبى الذى يعتمد على الراوى واللقطات المستمدة من أعماق التاريخ الذى لم يكتب - فى زمن غير محدد - وإن كنت أحيانا أحدده من خلال الأحداث - فخرجت المسرحية قصيرة سريعة لاهثة، أقرب إلى قصيدة حوارية منها إلى مسرحية شعرية! ولكننى كنت فرحاً بها لأننى استطعت أن أكسر الرتابة التى يمليها النظم التقليدى والبحور المركبة، واستطعت أن أحقق غايتى وهى الإيحاء بأن هذا النظم طبيعى أى يحتمل أن يقوله الناس (وأبطالى من الناس) أساساً عن طريق تغيير البحر مراتٍ كثيرة(ولو أننى لم أسمح للحظة نفسية أن تخرج بأكثر من إيقاع - ولذلك فالتغيير يتبع الحالات النفسية ويعتمد على تغيير المتحدث) وأيضا بالزحاف الكثير. ومن هذه الأشياء أيضاً تجنب ما ارتبط فى الأذهان من علاقة محتومة بين الشعر والبلاغة التقليدية، فلم أحاول التزييف للتزيين، ولم ألجأ عامداً (حسبما أعلم) إلى فرض المصطلح الشعرى التقليدى على الناس الذين أعرف كيف يتكلمون ويفكرون.

وقد نشرت المسرحية فى صورتها الأولى فى مجلة إبداع (عدد يناير ١٩٨٦) وأثارت ردود فعل مختلفة أهمها ما أثاره الأستاذ محمود الحدينى - الفنان القدير - من أن التوازن مفقود فيها بين السرد والحركة، أى أن ثمة حاجة إلى استبدال

الحركة الدرامية المألوفة بما يقوله الراوى حتى تتجسد على المسرح دون عناء، وما ذكره أستاذنا الدكتور عبد القادر القط من أننى لم أستغل وسيلة «الشعر» فى إخراج شعر «بالمعنى المفهوم» وأن المسرحية «كلها حوار».

أما وجهة النظر الأخيرة فأعتقد أننى توليت الإجابة عنها فى الجزء الأول من هذه المقدمة، وأما وجهة النظر الأولى فقد أخذت بها وأعدت قراءة المسرحية بعين جديدة (بعد أن انقضى عام كامل تقريباً على كتابتها) ووجدت أن الأستاذ الحدينى محق! ودهشت لنفسى وأنا أندمج ثانياً فى حياة مايسة وزهير وسمراء - ووجدت عدداً من أهل بلدتى يلتحقون بهم - شخصيات أعرفها حق المعرفة مثل مقرور وطابونى - ووجدتنى أعود للكتابة من جديد بحماس بالغ وفى فترة قصيرة اتضحت أبعاد جديدة للشخصيات والأحداث دون أن أغير من مفهومى الأول للحدث الدرامى و«الاستعارة» الكامنة فيه. وهكذا أَضَفْتُ مشاهد جديدة وأعددتها فى صورتها الحالية للتمثيل على المسرح.

وأخيراً فأرجو أن أكون قد قدمت مسرحية منظومة بها قدر من الشاعرية (حسب المفهوم الذى حددته) بلغة أهل هذا العصر، لأهل هذا العصر، وإن لم تكن عن أهل هذا العصر!

الصورة الفنية فى المسرح الشعرى

يقول ت . س . اليوت[1] إن كان للدراما أن تكون دراما شعرية حقا .. فينبغى أن نتوقع من شاعر مسرحى مثل شكسبير أن يكتب أجمل شعره فى أعمق المواقف الدرامية.. وهذا هو الحال تماما ـ أى أن العوامل التى تجعل الشعر شعرا رائعا هى نفس العوامل التى تجعله دراميا عميقا. وهكذا لا تجد من يشير إلى أن بعض المسرحيات أكثر شاعرية من سواها، وإلى أن البعض الآخر أعمق من الناحية الدرامية، فالمسرحية بالغة العمق والشاعرية فى الوقت ذاته . وليس هذا ثمرة التقاء لونين من ألوان النشاط الفنى الخلاق، بل ثمرة لنفس النشاط الذى ينتج الشعر والدراما فى الوقت ذاته ..

ويهذا التوحيد بين النشاط الذى ينتج الشعر والنشاط الذى ينتج الدراما يشير اليوت إلى مبدأ هام: هو وحدة الحدس الفنى، والوسيلة التى ينتقل عن طريقها هذا الحدس . فالشعر فى المسرح ليس مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات ومواقف إلخ، وإنما ينبع الشعر أساساً من «التصور الدرامى» الذى يتعهده الفنان حتى يتضح ويتبلور فى صورته النهائية. وإذن فليس من المحتوم أن يكون الشعر المسرحى شاملا للخصائص التى نعهدها فى الشعر الغنائى أو القصصى مثلا، وإنما المحتوم حقا هو أن يكون جوهر الدراما الشعرية شعرا. أى شعر النفوس الحساسة، القادرة على بلورة أحاسيسها، وشعر المواقف التى تلتقى فيها المشاعر المتجانسة أو المتناقضة، وشعر الإيحاء النابع من رمز خاص. وكل هذا يحتم أن تكون وسيلة الحدس الشعرى لغة شعرية .

---

(١) مقالات مختاره ـ ص ٥٢ .

واليوت ـ بصفته شاعرا وكاتبا للمسرح الشعرى ـ يؤكد فى مقال سابق على هـذا[٢] ضرورة إيجاد معنى جديد لكلمة «بلاغة» ـ فيؤكد تلك الوحدة بين الحدس الفنى والوسيلة قائلا :

«إن كلمة بلاغة إحدى الكلمات التى يجب على النقد أن يحللها ثم يعيد تحديد معناها». ويقول إننا يجب أن نتجنب المعنى الذى توحى به من أنها وسيلة من وسائل التعبير، وان نحاول أن نجد بلاغة مادة أيضاً ـ أى بلاغة فكرة أو شخصية أو موقف إلخ ـ فهذه هى البلاغة الصائبة ، لأنها تنبع وترتبط بما تعبر عنه. وحين يعود إليوت للحديث عن الشعر والدراما[١] يعود لتأكيد نفس فكرته فيقول إن النظارة لا ينبغى أن يشعروا بالوسيلة اللغوية التى تكتب بها المسرحية ـ شعرا كانت أم نثرا ـ لأن الوسيلة جزء لا يتجزأ من الحدث الدرامى والمواقف بين الشخصيات وأحاسيسهم . ومن ثم نجد أن دراستنا للمسرح الشعرى ليست دراسة ذات شقين كما يبدو لأول وهلة ـ فهى ليست دراسة للدراما أولا ، ثم للشعر ثانيا أو العكس، وإنما هى دراسة للدراما الشعرية بصفتها «دراما شعرية» أى نوع أدبى مستقل لا تنفصل فيه الدراما بكل خصائصها عن الشعر بكل خصائصه .

دور الشعر فى التراجيديا :

وقبل أن نناقش دور الصور الفنية فى هذا الشعر الدرامى مثلما ناقشه الكثيرون فى الشعر الغنائى أو القصصى ـ يحسن أن نلقى بالضوء أولا على طبيعة المسرح الشعرى كما تبدو لنا فى روائع المسرح الكلاسيكى ـ سواء عند اليونان والرومان ، أو فى الآداب الحديثة ـ وبخاصة عند شكسبير . وأمام هذا المشهد العريض الغاص بالمشكلات يحسن أيضا ان نقصر بحثنا على فن مسرحى واحد هو فن التراجيديا . وهنا نبدأ بالتساؤل عن دور الشعر فى التراجيديا .. ما العلاقة بينهما باعتبارهما فنين مستقلين؟ وما العلاقة الجديدة إذا كانا فناً واحداً هو التراجيديا الشعرية؟ هل هناك خصائص شعرية مثلاً فى الشخصيات التراجيدية أو فى المواقف والأحداث التراجيدية التى تستتبع أن تكتب التراجيديا شعرا ؟ وإذا

---

(٢) مقالات مختارة ـ ص ٣٨ .

(١) عن الشعر والشعراء ـ مقال الشعر والدراما ص ٧٢ .

كان هذا صحيحا فما هو الدور الجديد الذى تلعبه الصور الفنية فى الشعر الدرامى - والذى لابد أن يختلف عن دورها فى الشعر الغنائى مثلا؟

تقول إديث هاملتون[٢] إن ساحة التراجيديا تنتمى جميعها إلى الشعراء «فهم وحدهم الذين يستطيعون .. أن يصوغوا من أنغام الحياة المتنافرة لحناً واحداً متميزاً . ولا يستطيع كتابة التراجيديا سوى شاعر. فما التراجيديا سوى ألم حولته كيمياء الشعر إلى سمو خالص» وتعرض إديث هاملتون للعلاقة بين التراجيديا والشعر مؤكدة أن أشخاص التراجيديا يتسمون أساسا بأنهم ذوو نفوس شاعرة، وأنهم قادرون على تحمل الألم. وعلى المعاناة بصورة أعمق من معاناة أى شخص عادى . فتقول «إن التراجيديا ملكة متوجه - لا يدخل مملكتها إلا من ينتمون إلى الطبقة الراقية الحقيقية الوحيدة - طبقة ذوى النفوس الشاعرة. فإن الشخصية التراجيدية ذات نفس قادرة على الإحساس بعمق وشمول. فإذا توفرت هذه النفس كانت أى كارثة تصيبها كارثة تراجيدية .ولو أنك زلزلت الأرض وألقيت الجبال فى قاع البحر ثم لم تقدم سوى النفوس الضحلة أو التافهة لما خلقت تراجيديا على الإطلاق .. بل إن الموت نفسه ليس موضوعا تراجيديا .. سواء كان موت من يتمتعون بالجمال أو الشباب - أو كانوا عشاقا أو معشوقين .. فهو لا يصبح موضوعا تراجيديا إلا إذا واجهته نفس تحسه وتعانيه ، مثلما أحسه «ماكبث» وعاناه، ومثلما أحسه الملك «لير» أمام موت ابنته كورديليا .. إن تصارع قانون الإله مع قوانين البشر ليس مصدر التراجيديا فى مسرحية «أنتيجونى» وإنما تكمن التراجيديا هنا فى شخص «أنتيجونى» نفسها - فى عظمتها وشدة ألمها . وكذلك نرى أن تردد هاملت فى قتل عمه ليس تراجيديا - ولكن مصدر التراجيديا هو قدرة هاملت على الإحساس. ومهما غيرت أحداث المسرحية، أو رميت بهاملت فى قبضة أى كارثة أخرى لظل كما هو - شخصية تراجيدية .. إن التراجيديا هى معاناة نفس قادرة على المعاناة البالغة - هذه هى التراجيديا ولا شىء سواها» وإذا سلمنا بصحة هذا المفهوم الحديث أى أن شعر التراجيديا ينبع من طبيعة الشخصية التراجيدية، فيجب أن نذكر أيضاً رأى البروفسور كليفورد ليتش من أن

---

(٢) الطريق اليونانى إلى حضارة الغرب - فصل فكرة التراجيديا .

مصدر الشعر فى التراجيديا هو طبيعة «الرؤيا التراجيدية» التى تخلق مواقف بالغة التوتر، نتيجة للصراع الناشىء بين إرادة الإنسان وكبريائه وبين إرادة الآلهة أو القدر الذى يفرض إرادته هو الآخر - فإن هذاالصراع المتكافىء الذى يحتم التوتر إما فى الشخصية أو الموقف يحتم أيضاً أن تكون وسيلة التعبير شعرا لأنه كما يقول إليوت «لا يكون الشعر شعرا إلا حين يصل الموقف الدرامى إلى حد من العمق والتركيز يصبح معه الشعر الوسيلة اللغوية الوحيدة للتعبير الطبيعى فهو فى هذه الحالة اللغة الوحيدة التى يمكن بها التعبير عن العواطف»[1] وإذن فإن ليتش ينتهى من مقاله قائلا[2] « لم تتخل التراجيديا منذ نشأتها عن ثوبها الحق الذى اعتدنا أن نراها ترتديه - وهو الشعر. فإن اتزان عنصرى الكبرياء والرعب، ينشأ عن تعارض قوى متكافئه مصرة على الانتصار . ومن ثم نرى أن التراجيديا تتسم بتوتر شديد.. وإذن فلكى يستجيب ذهن المتفرج لهذه الرؤيا الخاصة المتوترة الخيوط .... ينبغى أن تكون اللغة محكمة الصنع والبناء، ومن ثم يجب أن تكتب التراجيديا شعرا » . ،

مفهوم الصورة الفنية :

ولكن ماذا عن أمر الصورة الفنية فى هذا الشعرالدرامى - أو الدراما الشعرية؟ إن لفظة «صورة» تعنى أحد أمرين - أولهما هو الذاكر الواعى لمدرك حسى سابق - كله أو بعضه فى غياب المنبه الأصلى للحاسة المثارة . أى استرجاع منظر رآه الإنسان أو صوت سمعه .. بعد أن يبتعد عنه ويزول أثره المباشر على الحواس ، وقد يكون التذكر شاملا للمنظر أو الصوت أو قاصرا على جزء أو أجزاء منه .

وثانيهما هو مفهومها فى الفن الذى إما أن يخصصها فيعدها مرادفة للتعبير المجازى أو الاستعارى - أو أن يعممها ويتوسع فى نطاق دلالتها فيعنى بها التعبير عن تجربة حسية نقلت بطريق البصر أو السمع أو الشم أو اللمس أو الذوق - أى أن بعض هذه الحواس أو كلها مجتمعه تدرك عناصر التجربة الخارجية فينقلها

---

(١) عن الشعر والشعراء - (مقال الشعر والدراما) ص ٧٤ .

(٢) تراجيديا شكسبير - (فصل - معانى التراجيديا) .

الذهن إلى الشعر بطريقة من شأنها أن تثير فى صدق حيوية الإحساس الأصلى. وفى ظل هذا المفهوم قد تكون الصورة الواحدة تسجيلا لإحساس مفرد .

وإذا اعتبرنا «التصوير الفنى» مرادفا للتعبير المجازى أو الاستعارى كانت الصورة الفنية تعنى أى شكل من أشكال التشبيه أو الكناية أو الاستعارة بأنواعها .

ويلتقى كل النقاد الذين تعرضوا للصورة الفنية فى الشعر عند هذا المفهوم الأخير فكتاب س . داى . لويس «**الصورة الشعرية** » يتناولها على هذا الأساس، وكذلك يتناولها غيره ممن تعرضوا للموضوع[1]. والحقيقة أن تناولها على هذا الأساس فى الدراما الشعرية أمر بالغ الحساسية . إذ أنه يعتمد على أن الشخصية الدرامية لابد أن تتوفر لها صفات خاصة حتى تستطيع أن تخلق هذه الاستعارات أو تتحدث بلغة المجاز التى لا يعرفها فى الفن سوى الشعراء أو من ينحو نحو الشعر فى سائر الفنون الأدبية. ولو تصورنا أننا نستطيع ـ فى ضوء مفهوم الشخصية التراجيدية ذات النفس الحساسة الشاعرة ـ أن نجد أشخاصا قادرين على التعبير بالصور ـ فأى مواقف تستتبع التعبير بالصور ، وأى أحداث خاصة .. بل وأى فكرة أو موضوع ؟

إن أبرز من تناول هذا الموضوع وهم الدكتورة كارولين سبيرجون، فى كتابها «**الصورة الفنية فى مسرح شكسبير ودلالاتها**»، والدكتور و . هـ . كليمن فى كتابه **تطور الصور الفنية عند شكسبير**، والدكتور كلينث بروكس فى مقاله «الطفل العارى وعباءة الرجولة» الذى نشره فى كتابه «**إناء محكم الصنع**» إن هؤلاء قد تناولوا الموضوع (بالنسبة لشكسبير) من معظم أطرافه، وأعتقد أن الجوانب التى لم يطرقوها واكتفوا بالتلميح إليها لا تزال فى حاجة إلى الدرس الكثير .

الصورة الفنية ورسم الشخصية :

أما بالنسبة لدور الصور الفنية فى خلق الشخصية ، ودور الشخصية فى تحديد لون الصورة الفنية مصدراً وشكلا ودلالة ، وعلاقة هذا كله بالجو العام

(١) انظر كتاب «نظرية الأدب» رينيه ولك: وأوستن وارن .. فهو يورد عرضا عاما للكتب التى تناولت التصوير ..

للمسرحية وباقى الشخصيات والأحداث فإن أصدق مثل على ذلك مسرحية «الملك لير» . ففى هذه المسرحية نجد محورين يدور حولهما الحدث، وبناء الشخصيات . أما الأول فهو محور الملك «لير» نفسه و «المهرج» و «إدجار» و «كنت» فهؤلاء هم وحدهم الذين يعرفون التصوير فى حديثهم والذين تستطيع مخيلاتهم أن تخلق الصور الفنية ـ مع تفاوتها عند كل منهم بطبيعة الحال والمحور التالى بضم «أدموند» و «جونريل» و «ريجان» و «كورنوول» فهؤلاء لا يستطيعون أن يعملوا عقولهم فى خلق صور أو حتى فى التصور الخلاق لأى شىء ـ فهم واقعيون جامدون لا يعرفون إلا ما يقع فى نطاق تجربتهم الفعلية المباشرة .

يقول الدكتور كليمن[1] إن الحدث فى مسرحية «الملك لير» يعتمد على الصور الفنية، وتعتمد هى عليه إلى درجة مذهلة ، حتى أن الحدث ليستمد بقاءه وكيانه من طبيعة الصور وأشكال صياغتها وعلاقتها بأشخاص المسرحية ، ولكى نفهم ما يعنى بذلك يجب أن ندرس وظيفة الصور هنا عند المحور الأول من الشخصيات وكيف تختلف عن وظيفتها لدى المحور الثانى وكيف يؤثر ذلك فى بناء الحدث وطبيعته وبخاصة فى خلق شخصية الملك لير.

كانت الصور الفنية فى المسرحيات السابقة على «الملك لير» تستخدم إما للتمثيل ـ أو باعتبارها «لقطات» استعارية تنصهر فى تيار الفكرة، فتعبر عن لحظات التركيز الدرامى أو توضح المواقف المعقدة . أما فى هذه المسرحية ، فنحن نلاحظ أن الصور تبدو مستقلة بعضها عن البعض وعن الحدث الخارجى ـ فكأنما خلقت لذاتها . فالملك يدفع إلينا بصورة بعد أخرى ـ كأنما هى رؤى مباشرة مستقلة ـ ثم هو ـ إلى ذلك ـ يعتمد اعتمادا يكاد يكون كاملا ـ على الصور الفنية فى تعبيره .

ويتضح لنا سبب ذلك إذا اقتفينا تطور الملك لير منذ المشاهد الأولى للمسرحية. فنحن نراه أول الأمر ملكا يباشر سلطانه ، ولا يزال من ثم عضوا فى مجتمعه، يتخذ القرارات ويعطى الأوامر ويضع الخطط ويخاطب الشخصيات الأخرى التى تشترك معه فى المشهد (بناته و «كنت» و «فرانس» إلخ) ومع ذلك ـ فإننا لا نخطىء فى هذا المشهد البذور التى تشير لنا إلى فقدان «لير» للعلاقة

---

(١) تطور الصور الفنية عند شكسبير ـ ص ١٣٣ ..

الطبيعية بمجتمعه وبيئته. فالحوار الذى يجريه مع بناته ليس فى الواقع حوارا حقيقيا. إنه حوار قائم على «الإرادة المتبادلة» ، «والتفاهم المتبادل» ـ أى أن الملك لير يقرر مقدما الإجابات التى يريد أن يتلقاها ـ ويفشل فى أن يكيف نفسه حسب الشخص الذى يحادثه ، ولهذا لا يستطيع أن يفهم ابنته كورديليا على الاطلاق. إذ أنه لا يتجشم عناء فهم ما تريد أن تقوله، ولا يحاول النظر فى احتمال دلالة كلماتها على معان مختلفة ـ لأنه كان يتوقع إجابة أخرى ، ونتيجة لذلك نراه ينبذ أقرب الناس إليه وأحبهم إلى قلبه فى الحقيقة .

ويزداد فقدان الملك لير للعلاقة أو الصلة بالعالم الخارجى شيئا فشيئا ولا تعود الكلمات بالنسبة إليه وسيلة للاتصال بالآخرين، بل وسيلة للتعبير عما يجول بنفسه هو. وإذن فإن كل ما يقوله ـ ولو كان موجهاً إلى الآخرين ـ يتخذ شكل المونولوج ـ ويفقد صلته شيئا فشيئا بالحوار الدرامى . على الرغم من أن «لير» ليس من طبيعته أن يتوسل بالمونولوج فى حديثه على الإطلاق[1].

ومن هنا ينشأ ثراء حديثه بالصور، بينما تعبر الصور أيضاً عن خطوات ابتعاده عن العالم الخارجى. وعلى حين نشهد فى المسرحيات الأخرى أن المونولوج هو أشد الأشكال الحوارية ثراء بالصور[2]، نجد أن الملك لير ذو مونولوجات خاصة به ـ على ابتعادها عن الشكل التقليدى للمونولوج. إنه يتطلع إلى باطن ذاته فحسب ـ فلا يستطيع أن يرى الناس أو ما يجرى من حوله. ولطالما رأينا الجنون يدفع المرء إلى الانفراد بذاته، والحديث إلى نفسه لا إلى الآخرين، وإذا لم يتحدث المجنون إلى نفسه خلق شخصا فى خياله حتى يحادثه ويجاذبه تأملاته. ونحن نرى «لير» يتحدث إلى أشخاص لا وجود لهم، وإلى عناصر الطبيعة التى تصحبه ، وإلى

(١) من الملاحظ أن «لير» على الرغم من حديثه النفسى» أو «أحاديثه النفسية» ، لا يقدم أى حديث منفرد على المسرح، حتى حينما يجن ويخرج إلى العاصفة، يكون بصحبته المهرج .

(٢) يزدحم المونولوج الشكسبيرى عادة بالصور لأن الشخصية لا تفصح فيه عن مشاعرها العابرة فحسب بل عن لحظة انفعال خاصة يلتقى فيها أكثر من طرف من أطراف الصراع وهذا الالتقاء هو الذى يحتم اللجوء إلى التصوير .

فالبطل فى هذه اللحظة المركزة يشهد «رؤيا خاصة» لابد أن يحاول التعبير عنها حتى يكتشفها ويكشف عنها فينتهى التوتر. وهو فى سبيل ذلك يحاول الاقتراب منها متوسلا بشتى الصور .... ولا يهمنا بالطبع نجاحه فى ذلك أو فشله .

الطبيعة بعامة أحيانا، بل إلى السماء وقواها .. لقد نبذه البشر، وإذن فليتحول إلى غير البشر، وإلى القوى غير البشرية أو الخرافية . وهنا نجد أن الصور الفنية هى العامل الأساسى الذى يربط لير بعالمه الجديد. إذ أن إحدى وظائفها هنا هى إيقاظ تلك القوى الطبيعية، وتمهيد الطريق لها حتى تلعب دورها فى المسرحية .

وإذا نظرنا إلى مجموعة الشخصيات المقابلة للملك لير وأصحابه، وجدنا أنهم نادرا ما يستخدمون صورة فنية واحدة. وأن لغة هؤلاء تختلف اختلافا جذريا عن لغة لير ـ فعلى العكس منه لانجد بينهم ذلك الشكل الخاص من «الحوار المونولوجى» ـ فهم يتحدثون فى تعقل، ويتناقشون بطريقة منطقية واعية. إن لديهم أهدافا يبغون تحقيقها، ومن ثم فكل ما يقولونه موجه هذه الوجهه. ولغتهم لا تفصح لنا عن مكونات نفوسهم فى شكل «الرؤى الخيالية»، وإنما تفصح فحسب ـ عن أهدافهم ومواقفهم ـ والوسيلة التى يحاولون بها تنفيذ هذه الأهداف . كما أن لغتهم لا تكاد تختلف على مدى تطور المسرحية . بينما تختلف لغة «لير» وأصحابه من موقف لآخر. إن «جونريل» و «ريجان» و «إدموند» قد شغلوا أنفسهم بالحساب والتدبير[1] ـ فوسمهم البرود والافتقار إلى الخيال ، ومن ثم الافتقار إلى الصور «الخلاقة» . ولا علاقة لهم بالطبيعة أو بقوى العناصر الطبيعية. إن دنياهم دنيا عقل وتعقل، ولذلك لا تخرج أحاديثهم عن النطاق الضيق لخططهم بينما تتعدى لغة لير هذه الحدود، ولا تعترف بها على الإطلاق .

تعتبر الفصول الوسطى الثلاثة، أغنى فصول المسرحية بالصور الفنية، فهنا تقل أهمية الحدث الخارجى ، بل يتراجع هذا الحدث إلى خلفية المسرحية ولا نعود نهتم كثيرا بخطط «ريجان» و «جونريل» ، أو بما ينتوى «إدموند» أن يدبر من خطط، بل ينصب اهتمامنا أساسا على أحاسيس الملك لير نفسه. لقد تحولت الدراما الخارجية هنا إلى دراما داخلية. وتحولت الحوادث إلى مجرد إطار يهيىء الظروف للتجربة النفسية الداخلية العميقة حتى تعيش حياتها الحقيقية .

ويقول الدكتور كليمن إن شكسبير لم يعالج الحدث الخارجى بنفس الدقة

---

(١) يورد الدكتور كليمن تعليقاً للدكتور «شميتز» حول كثرة ورود الاصطلاحات التجارية والكمية ـ واستعمال المقارنات الحسابية فى لغة الأختين مثل «إفراغ» ، «الباقى»، «الحاجة» «الافتقار» ، «التجزئة» ، «الجائزة» ، «الاستعمال» ، «العمل» ، «آمن وكامل» .. «إنفاق الدخل وإضاعته » .. إلخ .

والعناية اللتين عالج بهما معظم حبكات مسرحياته (من ناحية البناء) ويقول برادلى[1] إن الحبكة تضم بعض المتناقضات ولا تتم بصورة واضحة ـ وهذا يذكرنا بقول جيته ـ شاعر الألمانية الكبير ـ إن الحدث فى الملك لير غاص بالمستحيلات ، بل وغير معقول .

ولكننا لا نورد هذه الأقوال للحط من شأن الحدث أو التقليل من أهميته ، بل لنبرز أن الحدث الحقيقى ـ أو الدراما الحقيقية فى المسرحية ـ هى الدراما الداخلية لا الخارجية. فاهتمامنا مركز على معاناة لير وأحاسيسه ، وعلى الرؤى التى تنثال على بصيرته وخاطراته الدفينه. فالجنون الذى يمر به لا يجعل لعينى جسده قدرة عادية على البصر بالأشياء الظاهرة. بينما يجعل لعين بصيرته قدرة خارقة على النفاذ إلى جوهر أحاسيسه فى علاقاته الجديدة بالعالم الخارجى الذى كان يظن أنه يعرفه . لقد انتفى عمل عينيه الجسديتين، وبدأ عمل عينيه الخفيتين، فارتد بصيرا. وهذه المفارقة يجسدها جلوستر فى قوله «كنت أتخبط عندما كنت بصيرا» أى أنه لم يعرف الإبصار إلا عندما كف بصره . ومن الطبيعى ـ إذن ـ أن لير ـ وقد انتهى إلى هذا ـ لابد أن يجد فى «الصور الفنية» الوسيلة الوحيدة القادرة على تجسيد تجربته الداخلية ..

لم يعد لير حقا يصف ما يقع فى نطاق حواسه ، ولم يعد يحادث الناس بالصورة المألوفة للحديث، لم يعد له سوى الرؤى، وهل هناك أشد ملاءمة لهذه الرؤى من الصور الخيالية الخلاقة ؟

إن لير يتحدث عن الحيوانات والأمراض والعذاب والجنة والجحيم ، والطبيعة وروحها وآلهتها ... إلخ ويصنع من هذا جميعه خليطا عجيبا لا صلة له بالحوادث العادية للمسرحية ، وإذا تذكرنا قوله :

انك تخطىء اذ تنتزعنى من القبر
فأنت روح هائمة فى جنات النعيم
أما أنا ـ فمشدود إلى عجلة من نار
وإن دموعى لتكوى خدى كأنها رصاص مصهور

استطعنا أن نعرف أى عالم هذا الذى يصوره «لير».

(١) التراجيديا الشكسبيرية ص ٢٦٢ .

الصورة الفنية والحدث :

إذا ذكرنا تعليقات «كولريدج» و «سوينبرن» على «عمومية الحدث» أو عالميته، أى خروجه عن النطاق المحدود للشخصيات وفعالهم، وجدنا أن الصور الفنية تلعب دوراً أساسيا فى تأكيد هذا العنصر من عناصر المسرحية. يقول برادلى[1] «إن ثمة إحساسا يتملكنا ونحن نشهد الملك لير بأن هذا الحدث عام كونى - وأن الصراع لا يقتصر على أشخاص بعينهم، وإنما يرمز لصراع قوى الخير والشر فى العالم» أى أن حوادث البشر فى المسرحية تتصل اتصالا وثيقاً بأحداث العالم الكبير من حولهم، وأن معاناة «لير» الشخصية تخفى معاناة العالم كله من ورائها، وأن انقطاع الصلة بين لير وبناته يعكس انهيار كل الحدود الثابتة فى الكون .

ومهما كان من أمر هذا الرأى، فإن الصور الفنية فى المسرحية تعبر عن شمول لاشك فيه يميز الحدث، ويرمز إلى أن الأحداث البشرية المحدودة مرتبطة بأحداث كونية جبارة. فإن قوى الطبيعة، وظواهر الكون الكبير، ليست متعلقة بحوادث البشر، بل ذات وجود مستقل وقوة ذاتية هائلة تقتحم بها حياة هؤلاء الأشخاص ونفوسهم، فتشاركهم فيها، وتلعب بهم وعن طريقهم دوراً كبيراً فى المسرحية. إن عالم الطبيعة بقواه وعناصره وحيوانه ونباته وكل ما فيه ليس هنا «جوا» أو «خلفية» للمسرحية، بل عالم خاص قائم بذاته، يفرض وجوده حين ينهار عالم البشر ويتحطم إذ إن الفتاتين تطردان أباهما، ويضطهد الأب ابنه، ويحطم الجنون النظام البشرى.. لقد تمزقت الأواصر المتينة التى يربطها الدم، وتحطمت قوانين المجتمع البشرى. وإذن فإن القوى غير البشرية مثل قوى السماء، والبرق والرعد، والأمطار والريح، والحيوان والنبات تدخل إلى المسرح فى تنوع ثرى. ولا يستطيع أحد أن يتجاهل العلاقة المتبادلة بين هذه جميعا وبين الإنسان فى بناء المسرحية. فالفصل الأول لا يشتمل إلا على صور محدودة مستمدة من الطبيعة، وفى الفصل الثانى تبدأ هذه الصور فى النمو والازدياد، ثم تصل إلى الذروة فى الفصلين الثالث والرابع حين يصاب «لير» بالجنون ويتخلى عنه الجميع تقريبا.

الصورة المتكررة:

وتلعب الصور الفنية دورا هاما فى خلق جو خاص للمسرحية. يسهم فى تحديد مسير الأحداث، ويلقى بالضوء على الجوانب الخفية فى الشخصيات. وهذا الجو تخلقه الصور المتكررة التى تعاود الظهور بين حين وآخر، فتبعث بإشعاعاتها فى جوانب المسرحية وتكاد تعطيها طعما خاصا.

وقد تعنى الصور المتكررة إعادة التعبير عن فكرة أو مشهد فى صور مختلفة، فكأننا نشهد لحنا يتكرر فى أشكال مختلفة، مؤكدا خيطا من خيوط الحدث أو الشخصية. فنحن نجد فى **روميو وجوليت** مثلا أن الصورة السائدة هى صورة الضوء فى مشهد الشرفة الشهير، وفى مشاهد الفجر والغروب، وفى غيرها من المشاهد الحساسة فى المسرحية. بينما نجد فى هاملت صورة تحلق فى المسرحية كلها - وهى صورة المرض - وبخاصة صورة مرض خفى يصيب جسدا صحيحاً فيحطمه.. وهذه الصور تحمل دلالات رمزية تعنى الكثير إذا حاولنا إدراك كل ما توحى به المسرحية الشيكسبيرية. فنحن نستطيع أن نسميها صورا ثانوية تحتويها الصور الأصلية، ونستطيع أن نضعها فى مكانها فى الإطار العام للمسرحية، ولكننا لا نستطيع أن نتغاضى عنها مطلقا - ويجب أن نوليها من التفسير ما تستحقه.

ويمثل لهذا الجو الذى تخلقه الصور - سائدة كانت أم ثانوية - صور الموسيقى المتكررة فى معظم أجزاء «**تاجر البندقية**». إن هذا الجو لا تخلقه «الصور الفنية» بمعناها .المحدد دائما، ولكنها مع ذلك توحى به وتعمقه. فنجد أن الموقفين المشحونين بالعواطف والحب الرومانسى المحلق - تصحبهما الموسيقى وتمهد لهما، بل وتقدم كلا منهما، فنكاد نحس عذوبة ألحانها مترددة خافقة فيهما، كأنما يرجعان صداها أو كأنما ترجع هى صداهما .

لورنزو - .. صديقى استيفانو .. أرجوك أن تخبر من بالمنزل أن سيدتك حضرت

وأحضر لنا هنا من ينفث الموسيقى فى الهواء من حولنا .

(يخرج استيفانو)

ما أرق ضوء القمر النائم على هذه الربوه !
فلنجلس هنا .. ولندع أنغام الموسيقى تتسرب إلى آذاننا .
فالليل والهدوء الناعم يلائمان اللمسات المتوافقة الحلوة ..
اجلسى يا جيسيكا .. انظرى .. إن سقف السماء مطعم بنقوش براقة من الذهب .. وكل نجم ـ مهما صغر ـ يغني فى مسيره كأنه ملاك يترنم إلى الأبد بتراتيله إلى الحوريات ذوات العيون المتألقة..
إن هذه الأنغام المتوافقة تتردد فى الأرواح الخالدة ..
ولكننا لا نسمعها ـ لأن أجسامنا ابنة الطين تكسوها كساء كثيفا ـ وهى إلى زوال واحد ..

(يدخل العازفون)

تعالوا هنا .. وأنشدونا لحنا يوقظ ديانا من سباتها ..
اعزفوا أعذب اللمسات حتى تتغلغل إلى آذان سيدتى ..
فتعود بها الموسيقى إلى فطرتها ..

(تعزف الموسيقى)

جيسيكا: لا أشعر بالمرح أبدا حين أسمع الموسيقى العذبة ..
لورنزو : ذلك لأن روحك شديدة اليقظة ..
انظرى إلى قطيع برى طليق
أو بعض الخيول الصغيرة الجامحة ..
حين تتواثب فى جنون ، وتصهل ، وتحمحم بصوت عال ..
كما تدفع بها دماؤها الفائرة..
فإذا سمعت صوت نفير يدوى
أو إن حمل النسيم لحنا مس آذانها
فسوف ترينها وقد وقفت جميعا فجأة
وتحولت عيونها الوحشية إلى نظرات خفيضة رقيقة

بفعل قوى الموسيقى العذبة
وهكذا قال الشاعر إن «أورفيوس» المغنى كان يجذب إليه الأشجار
والأحجار والأنهار ..
فما من شىء جامد بارد ، أو غاضب ملتهب إلا حولته الموسيقى
فى الحال إلى طبيعة أخرى
إن من لايحمل الموسيقى بين جوانحه
أو من لا يهتز لتوافق الأصوات العذبة
قادر على ارتكاب الخيانة والمؤامرات والسلب والنهب
إذ إن جيشان نفسه خامد كالليل
وعواطفه مظلمة ظلام القبور
ويجب ألا نثق بامثال هؤلاء .. اسمعى الموسيقى ..

فى هذا المشهد الذى لا يتعدى أربعين بيتا، نجد إشارات إلى الموسيقى تزيد عما نجد فى أى مسرحية أخرى. وعلى الرغم من أن المشهد لايحوى إلا تشبيهين فقط مستمدين من الموسيقى ، إلا أن الموسيقى تسود المشهد كله ، وتخلق سلسة من الصور- الموسيقى هى الفكرة الرئيسية فيها.

وهذا الجو الذى يسود هذا المشهد ليس مجرد «جو فنى» عادى، مثل أى جو آخر يغلف مشهدا فى أى عمل فنى آخر. ولكنْ هذا الجو يعكس لنا خيطاً أساسيا من خيوط المسرحية، وهو خيط «التوافق» - أى اتساق عناصر الشخصية وتكاملها وانسجامها. فالشخص الذى «يحمل الموسيقى بين جوانحه» هو الإنسان السوى الذى يستطيع أن يحس الرحمة، وأن يحب، وأن يتعاطف وأن يحيا حياته فى وفاق مع مجتمعه و مع الطبيعة من حوله – بعد أن حقق التوافق الأساسى مع نفسه. فالموسيقى – فى حد ذاتها– كأصوات وألحان تسمع ويستمتع بها– ليست المحور الذى يدور عليه ذلك «الخيط الفنى» – وإنما ما ترمز له من توافق فى نفس الإنسان، وما يستدل عليه من سمو فى متذوقها..

وهكذا نرى أن الموسيقى – مشحونة بدلالاتها الرمزية – تتردد فى مواضع أخرى كثيرة فى المسرحية فقبل أن يقدم «باسانيو» على اختيار «الصندوق» الخاص به – تأمر «بورشا» بعزف الموسيقى – وتقول إنه لو خسر فسوف «تخبو الموسيقى» مرددة أملها الخابى، ولو فاز فسوف تعزف الموسيقى:

كأنها صوت نفير مجلجل حين يتوج ملك جديد

وينحنى أمامه رعاياه المخلصون أو كأنما هى تلك الأنغام

العذبه

التى تنساب عندما يتنفس الفجر وتتسرب إلى آذان العروس

الحالم وتدعوه للزواج.

وتقول الدكتورة «كارولين سبيرجون» إن ثمة مدى معينا تدور فى نطاقه معظم الصور الجارية فى مسرحية ما. وتعلق على ذلك قائله(١) «يبدو أن الموضوع الذى يعالجه الكاتب يثير فى خياله أثناء الكتابة مشهداً معيناً أو رمزاً ما يفتأ يعود إليه – ويتردد على ذهنه فى فى شكل تشبيه أواستعارة فى طول المسرحية وعرضها. كما يبدو أنه كان يدرك وجود هذه الصورة الأصيلة فى ذهنه – ولكن من المؤكد أن الصور التى تثيرها هذه الصورة الأصلية تنبع من الشخصية والموقف بصورة طبيعية وتلقائية إلى درجة لا تحس معها أن شيكسبير كان يدرك كيف تكشف هذه الصور المتكررة عن رؤياه الرمزية فى إتقان بالغ».

خلق صورة البطل التراجيدى:

وثمة وظيفة أخرى للصور الفنية فى المسرحية، وهى خلق صورة البطل التراجيدى من الخارج أولا، اى على لسان الشخصيات الأخرى – ثم من الداخل أى عن طريق إحساسه الشخصى. وهذه الصور تبنى معا – مثلا – مفهوما لشخصية «ماكبث» قد يعتبر جديدا بعض الشىء.

---

(١) كلينث بروكس فى كتابه إناء محكم الصنع

فإن ثمة فكرة تتكرر على الدوام فى المسرحية - وهى أن درجات المجد والشرف التى حازها ماكبث لا تناسبه ولا تسعده - كأنها ثوب فضفاض لا يناسب مقاييس جسده - أو كأنه ثوب لشخص آخر أضخم منه . ويعبر ماكبث أولا عن هذه الفكرة فى بداية المسرحية، إذ بعد أن تظهر الساحرات لأول مرة وتدلى بنبوءاتها يصل رسول من الملك ويحييه باعتباره «أميركاودر» ويجيب ماكبث فى سرعة:

أن أمير كاودر لا يزال حيا

فلم تلبسنى أثوابا مستعارة ؟

وبعد لحظات قليلة - حينما تسكره أحلام طموحه وقد تحققت نبوءتان من نبوءات الساحرات الثلاث - يرقبه «بانكو» ويتمتم:

لقد أتته أمجاد جديدة

مثل الأثواب الغريبة التى لا توافق

أجسادنا إلا بالاستعمال الكثير.

وحينما يستضيف «ماكبث» فى قصره الملك «دنكان»، ويذهب الملك للنوم آمنا مطمئنا، تنتصر طبيعة الخير فى نفس «ماكبث» للحظات، فيراجع أحلام طموحه، ويثور على الفكرة التى تراوده (من قتل دنكان) - قائلا إن نتائجها غير مؤكدة، كما إن هذه الفعلة الشائنة لا يجب أن تصدر عن قريب للملك، ومضيف له فى قلعته، ودنكان رجل عظيم وفضائله تشفع له

ويظل ما كبث كارها للفعلة الشائنة حتى بعد أن تلحقه زوجته، ولكنه يقدم ثلاثة أسباب مختلفة إليها، فهو يعرف أن الأسباب الأخرى لن تقنعها بالعدول عن الجريمة، فيقول إن الملك كرمه أخيراً وأسبغ عليه مجداً وشرفاً بالغا، وإن الشعب يحبه هو ويحترمه، وإذن فإن عليه أن يحصد ثمرة كل هذا معا، والايفسد كل شيء باغتياله للملك.

وهنا نجده يعبر عن موقفه باستخدامه صورة مستعارة من الملابس أيضا فيقول :

لقد اشتريت أفكارا ذهبية من جميع طبقات الشعب، ويجب أن أرتديها الآن وهى قشيبة زاهية

لا أن أخلعها بهذه السرعة

وتجيب زوجته على ذلك دون أن تتأثر على الإطلاق :

أكان الأمل سكرانا ؟

ذلك الذى ارتديته بنفسك ؟

وبعد مقتل «دنكان»، حينما يقول «روس» إنه ذاهب إلى بلدة «سكون» حيث يتم تتويج ماكبث، يستخدم «ماكدف» نفس التشبيه قائلا :

نعم - من المحتمل أن ترى الدنيا تسير على خير وجه هناك.
وداعا! خشية أن تلائمنا أثوابنا القديمة خيراً من الجديدة .

وفى النهاية ، حينما يصل الطاغية إلى خليج «دنستيان»، وتتقدم القوات الإنجليزية فى طريقها للموقعة ، نجد أن قواد الجيش الاسكتلندى من اللوردات لا يتخلون عن نفس الصورة عنه . فإن «كيتنس» يراه فى صورة رجل يحاول عبثا إحكام ربط رداء ضخم حول جسده، بحزام صغير جداً :

إنه لا يستطيع إحكام ربط قضيته الفاشلة بحزام القانون ..

بينما يلخص «أنجوس» ـ فى صورة مشابهة ـ جوهر أفكارهما جميعاً منذ أن تولى ماكبث حكم البلاد قائلا :

إنه يشعر الآن بأن لقبه يتدلى حوله فضفاضا، كأنه رداء
عملاق سرقه قزم وارتداه.

إن المشهد الذى نتخيله جميعاً لرجل صغير الحجم حقير الشأن، تعوق سيره وتحط من قدره أثواب ضخمة لا تناسبه، يجب أن يقابله الرأى الذى يؤكده بعض النقاد وخاصة كولريدج وبرادلى من أن ماكبث فى عظمته وعلو شأنه يضارع شخصية إبليس (أو الشيطان) الذى صوره ملتون فى فردوسه المفقود. ولايكاد يختلف ناقد اليوم حول عظمة «ماكبث» ـ شجاعته ـ طبيعته الحساسة الملتهبة العاطفة ـ طموحه لا تحده حدود وإلا لما كانت تراجيديا على الأطلاق. ولكن هذه الصورة تشتبك مع صورة الثوب الفضفاض اشتباكا جوهريا، إذ إن الأخيرة تمثل

الخطأ التراجيدى ـ الذى يؤدى بنفسه البطل أول الأمر حين يضع صاحبه فى غير موضعه ـ ثم يودى بحياته الشخصية أخيراً. إن البطل ـ عن طريق الطموح الذى يزداد عن حده المشروع ـ يلبس ثوبا غير ثوبه .. وهذا هو ما يشعرنا بأن «ماكبث» قد قضى عليه، أو لابد مقضى عليه ..

ويذهب أحد النقاد المحدثين(١) فى تفسيره لهذه الصورة، إلى أنها مسئوله عن الصراع الدائم الدائر فى نفس «ماكبث» بين طبيعته الخيرة ، والثوب الذى ارتدته ظلما فهى تريد أن تخلعه عن نفسه . ويفسر فى ضوء هذه الصورة أيضاً ـ تردد ماكبث فى التعبير عن جريمته مباشرة ، وإشارته إليها دائما بالضمير «هى» ـ أو «الشىء» أو «الفعلة» ـ كأنما يخشى أن يواجه الثوب الذى ارتداه ـ بالاختباء فيه طول الوقت .

---

(١) كلينث بروكس فى كتابه إناء محكم الصنع

شيكسبير وتراث الرومانس

رغم الصفات «الكلاسيكية» التى يتسم بها مسرح شيكسبير والتى تتصل ببعض الموضوعات التى طرقها والتى استمدها من تراث المسرح اليونانى والرومانى (أى المسرح الكلاسيكى) وبالبناء العام للتراجيديا لديه والذى يعتمد أيضا على هذا التراث، فإن شيكسبير فى جوهره عبقرية رومانسية بالمعنى الحديث لهذه الكلمة أى المعنى الذى يجعلها تتصل بالنظرة الجديدة إلى الفرد النظرة التى أتى بها عصر النهضة وجعل الإنسان فى بؤرة الصورة كائنا ذا إرادة يتحكم بها فى مسار حياته ويتحدى بها أقداره التى قد تتمثل فى النوازع النفسية التى تولد معه ، وكأننا ذا نفس بالغة التنوع والتعقيد يستطيع المتأمل أن يرى فيها مادة لا نهائية لخلق الصراع فى التراجيديا وإحداث التوافق والتضاد فى الكوميديا .

وإذا كان النقاد قد اهتموا قديما بالملامح الرومانسية فى شيكسبير التى تتمثل فى عدم تقيده بالقواعد الكلاسيكية فى بناء المسرحية وبناء الشخصية.. إلخ ، فإن الدارسين المحدثين قد بدأوا فى إلقاء الضوء على جانب جديد من جوانب هذه الرومانسية وهو المفهوم الخاص للعلاقة بين الرجل والمرأة الذى يستمده الشاعر من تراث الرومانس (أو تراث الرومانسات) الذى ساد أوربا فى العصور الوسطى ثم استمر فى عصر النهضة فى الشعر الغنائى والقصصى وأخيرا تسرب إلى الدراما عن طريق مسرح شيكسبير بصفة خاصة. فما هو هذا التراث ؟..

ينبغى أولا أن نفرق بين مفهوم الرومانس ومفهوم الرومانتيكية وهما الكلمتان اللتان اختلطتا فى العربية اختلاطا كبيرا نتيجة لترجمة كلمة (رومانتيك) الإنجليزية برومانتيكى أحيانا ـ ورومانسى أحيانا أخرى . ولكن الكلمة الأصلية ـ أسم ـ رومانس (والتى اهتدى البعض إلى كتابتها رومانسة ـ والجمع رومانسات) لا

تتصل بكلمة رومانتيكى إلا بصلة اشتقاقية فهى تعنى فى الأصل قصص الحب والمغامرات والفروسية التى وردت إلى إنجلترا من فرنسا فى عصر النهضة وكانت تتسم بالعواطف المبالغ فيها والإغراق فى الخيال إلى حد الشطط والابتعاد التام عن عالم الواقع ـ بينما تطلق الصفة منها ـ اى رومانتيكى ـ كما هو معروف على الحركة الأدبية التى بلغت أوجها فى أوائل القرن التاسع عشر ـ وحققت فى الشعر بصفة خاصة ضروب التحرر والجيشان العاطفى والثورة على تقاليد المجتمع المتزمت القديم (نظمه السياسية الفاسدة) التى تقترن بأسماء وردزورث ـ وشلى وبايرون مثلا، ولكن الكلمتين تشتركان فى دلالة معينة تتصل بنظرة جديدة إلى الإنسان وطاقاته اللا محدودة ومن ثم فإنه من المنطقى أن يحمل تراث الرومانس البذور التى أنبتت ذلك المحصول الوافر من الشعر والقصة فى القرن التاسع عشر ـ ويجمل بنا أن نلقى نظرة سريعة على بعض خصائص هذا التراث :

خصائص الرومانسة :

كان تراث الرومانسات فى جوهره تراث حب ومغامرة . وقد ثبت أن أهم مقوماته التى وصلت إلينا نحن أبناء القرن العشرين هو موقفه من فكرة الحب (ومفهوم ممارسة الحب الذى نتج بالضرورة عنها) والذى يمكن إدراكه بوضوح إذا نحن ألقينا نظرة على موقف التراث الكلاسيكى من نفس الموضوع ..

كان الحب نادرا ما يرتفع (كما يقول ك.س. لويس فى كتابه **قصة الحب الرمزية**) عن مستوى العلاقة الحسية الممتعة والهناء المنزلى ـ إلا إذا عالجه الشعراء باعتباره جنوناً تراجيديا ـ اى أن تصوير الحب فى الأدب كان يعكس الاتجاه السائد فى الحضارة اليونانية والرومانية وهو تقبل العلاقة بين الرجل والمرأة على أنها من الأمور البشرية الطبيعية والتى لا داعى لإخراجها عن هذا الإطار الطبيعى الواقعى بتحميلها معانى رمزية أو روحية متطرفة. بينما أصبح الحب فى الرومانسات تجربة سامية رفيعة عظيمة الشأن بل ربما كانت أهم تجربة إنسانية على الاطلاق إذ إنها يمكن أن تغير من طبيعة المحب نفسيا بل وروحيا ومن ثم فإنها جديرة بأن يكرس لها وجوده نفسه .

وقد اختلف النقاد فى تفسير هذا التغيير اختلافا بينا. التفسير الأول الذى درجنا على تقبله يقول بأن العامل الأساسى وراء هذا التغيير كان عامل الدين أو بالأحرى الأسس الميتافيزيقة للدين إذ أصبح الإنسان مطالبا بأن ينظر إلى أية علاقة نظرة تتخطى الحدود المادية أو الجسدية، بل حدود العالم المرئى بحيث تنفذ إلى ما وراء المادة والطبيعة من حياة للروح أسمى وأخلد وقد تطلب ذلك أن يجور الفرد على حياة الجسد فى سبيل حياة الروح ويعانى ويحتمل الحرمان الذى يتيح للنفس أن تتخفف من قيود الجسد وتتذوق متعة حياة الروح.

ومن ثم فقد نشأت فى هذا الأطار فكرة الحرمان فى الحب باعتباره عذابا لازما لتطهير النفس. كما نشأت أيضاً ونمت مبادىء الإخلاص والتفانى المرتبطة بالإيمان الصادق، وأصبح الحب عاطفة ذات قداسة لأنه يعبر عن وشائج غامضة لا يمكن تفسيرها تفسيراً طبيعياً أو واقعيا فقط أى إنه إذا كان من الطبيعى أن يقع الرجال فى غرام النساء فما الذى يفسر وقوع شخص معين فى غرام امرأة بعينها، وتشهد الأراجيز التى وصلتنا من تلك الفترة على انشغال الكتاب بهذا الموضوع باعتباره لغزا جديرا بالتأمل ودليلا على وجود قوة خفية تتحكم فى هذه العلاقة. انظر مثلا الأرجوزه التالية:

وعندما راح النهار
ولاح فى الأفق المساء
رأت الأميرة فارساً شهماً غريباً
واقفابجوارها
من أين جئت ؟ تساءلت
ولأى بيت تنتسب ؟
وأجابها صوت الغريب:
إنى عبرت البحر هذا اليوم
فوق ذرا العباب
وتعيش أمى فى بلاد من جزر

بل إنها ملكة
مكانتها علية
ولقد قضت بالسحر أن نتلاقى
فأعيش فى حب معك
وأموت فى حب معك

وكلمة السحر التى تعنى أكثر من مجرد التعويذات السحرية التقليدية تلقى الضوء على مفهوم هذه العبارة التى تستعصى على التفسير المنطقى والتى بدأت فى تلك العصور السحيقة تمثل تيارا مناقضا لتقاليد الزواج التى ورثتها العصور الوسطى ثم ورثها عصر النهضة من الامبراطوريات القديمة. إذ كان الزواج وهو العلاقة الطبيعية بين الرجل والمرأةلا يخضع حقا لما يريده رجل بعينه أو امرأة بعينها بل يخضع لعوامل التحالف الدنيوى أى لاعتبارات اجتماعية فيما بين الأسر الإقطاعية أو لاعتبارات اقتصادية أو مالية على مستوى عامة الشعب لا تخلو من جوانب اجتماعية وأسرية أيضاً. وهكذا فإن هذا التيار المعارض كان يحاول التغيير بارساء القيم الانسانية المجردة التى وجدها الشعراء فى تقاليد الفروسية من شهامة وتفان وصدق وإخلاص وإيمان وأخوة وأمانة وحفظ للعهد وصلة للرحم إلى آخره – وهى مبادىء إنسانية مطلقة تجسدت فى التراث الشعبى واستطاع الكتاب من خلالها أن يخلقوا تقاليد فنية ثورية داخل إطار النظام الاقطاعى نفسه – كما ذهب الى ذلك «دارسى» فى كتابه **عقل الحب وقلبه** الذى يدافع فيه عن هذه النظرة التى تختلف عما ذهب إليه شارلتون فى كتابه عن الكوميديا الشكسبييرية.

أما التفسير الثانى فهو أن تغير صورة العلاقة بين الرجل والمرأة كانت له جذور اجتماعية عميقة وجدت فى الوجدان الشعبى وتمثلت فى المعاناة التى لقيها الفرد فى ظل نظام الاقطاع وترجمت إلى مواجهة مع المستحيل فى إطار الحب العذرى أى ترجمت إلى مواقف حب مستحيلة التحقيق ومن ثم فكان لابد لكل عاطفة حب من هذا اللون أن تكون يائسة كأن تكون صورة حب لسيدة بعيدة المنال (متزوجة مثلا أوتنتمى لطبقة اجتماعية أعلى من طبقة المحب الخ..) ولم يظهر هذا التيار فى الأدب المكتوب إلا مع ظهور اللغات القومية فى أوربا، وبالذات منذ القرن

الرابع عشر، فبدأ منذ عصر شوسر فى انجلترا يسير جنبا إلى جنب مع التيار الكلاسيكى القديم فكانا يلتقيان ويفترقان فى كل موقف حتى حل القرن السادس عشر، وكتب الشاعر الانجليزى سبنسر قصيدته البالغة الطول **ملكة الجان**.

المقابلة بين الجسد والروح:

ربما كان أهم ما أتى به سبنسر هو خلق المقابلة أو التناقض بين الحب باعتباره تحقيقاً مادياً أو جسديا لعاطفة بشرية أصيلة وبين التحقيق الروحى لهذه العاطفة أى تحقيق اللقاء على مستوى نفسى يتيح للفرد تأمل علاقة أوسع وأشمل وهى علاقته بالكون من حوله.لم يكن سبنسر يرى فى الحب خروجا أو انحرافا أوبديلا للمشاعر الدينية ولكنه رأى فيه طاقة على الإحياء النفسى والمعنوى وهكذا فقد جعل فى عاطفة الحب قدرا من المعاناة حتى ولو كتب لهذه العاطفة أن تتحقق، أى أنه جعل فى كل تجربة الحب لونا من الصراع يمثل التقابل بين المادة والروح بحيث يتطلب التضحية بقدر من السعادة المادية فى مقابل الثراء الروحى الموعود. بل إنه كان يرى فى قدرة الانسان على الحب قدرة على الإيمان - كما يقول دى روجمونت فى كتابه **العاطفة والمجتمع** فهو بهذا يصبح عاطفة سامية ترى فى التوافق رمزا أكبر من مجرد الحاجة لإنجاب الأطفال، فهو رمز للتوافق الذهنى مع الكون، كما أن فى الحرمان رمزا أكبر من مجرد الحرمان من تحقيق النزعة البشرية الأصيلة، فهو صراع نحو التحقق. وهكذا انتقل هذا النشاط من دائرة العلاقة بين جسدين إلى دائرة العلاقة بين كائنين تلتهب فى أعماقهما نيران مقدسة لم تشعلها فينوس أو كوبيد، وإنما أوقدها أول الأمر إله السماء الواحد. فهو يقول فى **ملكة الجان**:

أقدس نار ملتهبة
تتأجج فى صدر الأحياء
كانت جذوتها الأولى علوية
بين الأفلاك الخالدة الشماء.
ومصابيح سماء الكون
ثم انسكبت فى الإنسان فأسماها الحب:

ليست تلك إذن

مايشعل إحساسا فظا فى عقل فظ

أو يذكى الشهوات الدنيا

لكن تلك الروح العذبة

إذ تعشق كل جمال حق

وترى فى الحب فضيلة

تلهم أشرف أفعال الإنسان

بل طيب الذكر على مر الازمان

(الكتاب ٣- النشيد ٢- فقرة ١)

هذا اللون من الحب هو المدخل الصحيح إذن إلى تراث الرومانس وهو حب يختلف - كما رأينا - عن المفهوم الكلاسيكى للعلاقة بين الرجل والمرأة لأنه يجعل من الإنسان مسرحا لانطلاق وتصارع العديد من العواطف ويعلى من شأن المحب ويخلق له صورة مثالية فى التفكير والسلوك فالإحساس يجعل منه بطلا يضارع أبطال الآداب القديمة. وماالقصص التى تحفل بها أركاديا التي كتبها سيدنى فيما بين عام ١٥٨٠و ١٥٨٥ إلا دليل صارخ على شيوع هذه الصورة التى تأثر بها شكسبير - كما يؤكد تليارد فى كتابه أخر مسرحيات شكسبير - كما لا شك فى أنه استقى منها بعض مادة مسرحية «السيدان من فيرونا» وأسماء بعض الشخصيات فى قصة الشتاء والحبكة الثانوية للملك لير..

أما أهم صفات المحب الرومانسى الجديد فهو أنه ينبغى أن يقع فى الحب من أول نظرة وأن يتقبل هذا الحب باعتباره قدرا لا سبيل للفكاك منه، بل أن يخلص فى حبه هذا ويتوحد فيه، وأن يخضع لارادة حبيبته (مهما كانت) مدى الحياة، وأن يتبع فى سلوكه قواعد الذوق، والمجاملة وأن يقوم بالمهام الشاقة لإثبات جدارته بحبها، وأن يرفع صورة هذه الحبيبة إلى مستوى المثالية فى الجمال والتمنع النابع من العفة والتعالى من الطهر والنقاء مما يثير فى نفس المحب حزنا شاعريا رقيقا يقترب

فى حقيقته من الفرح لأنه يؤكد مثالية الحبيبة ويجعل من أمل الاقتران بها أملا فى الحياة عامرا بالنقاء والسمو: بل أملا فى النقاء نفسه.

كوميديا الحب الشكسبيرية:

وقد اتسمت كل قصص الحب التى حفل بها القرن السادس عشر بهذه المقومات الأساسية للعلاقة بين المحبين، وكان من الطبيعى أن يتأثر بها شكسبير لكن الجديد فى مسرحه هو الإصرار على أن يجعل من مغامرة الحب (أوالمغامرة العاطفية) مغامرة نفسية تماثل إعادة الخلق فتلهب الخيال وتشعل الحساسية وترفع اللثام عن (شعر الحياة) وتصل بشتى فضائل الإنسان إلى قمة الإزهار والثمر.

ونستطيع أن نجد خير مثال على هذا المفهوم فى الحديث الطويل الذى يلقى به بيرون فى مسرحية **خاب سعى العشاق** ليناجز به فرسان الغرام، والذى يقول فيه:

أما الحب الذى تلهمنا إياه أول ما تلهم عيون الغيد
فإنه لا يبقى سجينا فى العقل وحده
بل يسرى فى كينونتنا المتحركة.
سريان الفكر السريع فى كل قوة من قوانا
فتضاعف به كل قوة، وتزكو به وظائف الملكات
وللعاشق عين إذا تفرست فى النسر سقط كفيفا
وبالحب يقوى فى الأذن سمعها
فللعاشق أذن تتبين أخفت الأصوات
التى تعجز عن سماعها أذن اللص الذى يرتاب فى أى صوت.
أذن تجاوز فى حساسيتها قرون القواقع ذات المحار
وللعاشق لسان أعذب مذاقا من خمر باخوس

وللعاشق قلب جسور كأنه هرقل يقاتل التنين

ولاينقطع عن تسلق الأشجار فى الجزائر السعيدة

أجل العاشق ماكر كأبى الهول

مترنم عذب الأغانى، قيثارة أبولو

أوتارها من شعره

وإذا نطق الحب تسبح الآلهة جميعا.

فتغفو السماء على إيقاع النشيد

فبالحب يقوى فى العين إبصارها

وما رأينا شاعراً اجترأ على أن يمسك بقلمه لينظم القريض

حتى امتزج مداده بزفرات الغرام..

(الفصل ٤ -المشهد ٣ الابيات من ٣٢٧ - ٣٤٧)

(من ترجمة الدكتور لويس عوض)

وتتعدد هذه الصور فى مسرحية «**السيدان من فيرونا**» على لسان فالنتاين، وفى مسرحية الليلة الثانية عشرة على السنة العشاق المتيمين، وأخيرا فى **روميو وجوليت** ، وقد اتخذت من بدايتها إلى نهايتها الصورة الشكسبيرية المتميزة وهى الصورة التى رغم نزولها بالحب من السماء إلى الأرض أى من عالم الحرمان القديم إلى عالم التحقيق والتوافق عن طريق الزواج ما زالت تحتفظ بكل العناصر التى ورثها شكسبير من عالم الرومانس. فروميو منذ البداية يعاني من تمنع حبيبته الأولى ويصفه لنا المؤلف وقد حبس نفسه عن نور النهار وهام على وجه حزينا لا يرغب فى الحديث إلى أى أحد، يذهب إلى حفلة تنكرية فيرى جوليت لأول مرة ويقع فى غرامها من أول نظرة وفجأة نرى هذا الإحساس الثانى قد انتقل إلينا فى صور دينية فى أول حوار بين روميو وجوليت:

روميـــو : إذا كانت يدى الحقيرة قد مست تلك الكعبة المقدسة ودنستها:
وهذا إثم رقيق فإن شفتى وهما تحجان إلى هذه الكعبة قد علتهما حمرة الخجل وهما على استعداد لازالة اللمسة الخشنة بقبلة ناعمة

جـوليـيت : أيها الحاج الكريم. إنك تظلم يدك كثيرا. فلم أر منها إلا الإخلاص فى العبادة والطهر والصفاء، فإن أيدى الحجاج تلمس أيدى القديسات وفى تلامس الراحتين قبلة حج مقدسة.

روميـــو : أليس للقديسات شفاه مثل شفاه الحجاج ؟

جـوليـيت : نعم أيها الحجاج : شفاه لا عمل لها الا الصلاة.

روميـــو: اذن أيتها القديسة العزيزة : فلتؤد الشفاه عمل الأيدى! إن شفاهى تصلى الآن فاستجيبى لصلاتها وإلا ضاع إيمانى ويئست.

جـوليـيت: ولكن القديسات لا تتحرك، حتى لو استجابت لدعوات المصلين :

روميـــو: إذن لا تتحركى حتى أنال ثواب صلاتى . فسوف تمسح شفتاك الخطيئة عن شفتى

(يقبلها)

جـوليـيت : إذن فقد انتقلت تلك الخطيئة إلى شفتى .

روميـــو : من شفتى أنا!؟ ما أعذب الاثم الذى تدعين إليه! ردى إلى خطيئتى..

(الفصل ١ - المشهد ٤ = الابيات ٨٥ - ١١٢)

ولكن الصور الدينية كما نرى تشبه وسائل لقاء على أكثر من مستوى أهمها جميعا مستوى الغموض الذى يجعل من هذه العاطفة لغزا، روميو يجهل اسم حبيبته وهى تجهل اسمه وهما يقعان فى الحب، كأنما ساقتهما الأقدار اليه . وهما يندفعان فى هذه العاطفة الجامحة دون نظر إلى العواقب فيتحول غرامها الى رمز يمتد فى طول المسرحية وعرضها، رمز حافل بالدلالة القدرية الأساسية التى ألمح إليها البرولوج فى تقديمه للمسرحية. ورغم أن النهاية فاجعة فالثيمات التى ينسج منها شكسبير مسرحيته هى نفسها التى يتوسل بها فى الكوميديات الأولى (التى ألمحنا إلى بعض منها) فالقدر الذى قضى بالمأساة قضى أيضا بالتوافق والتحقيق فى الحب وهو ما يحدث فى نهاية كل ملهاة.

ولكن إخلاص شكسبير لهذا اللون من الحب الرومانسي لم يكن كاملا حتى في ملهاواته فهو يقدم لنا الصورة الأخرى التي تبين أن هذه اللمسة القدرية في العلاقة البشرية يمكن أن تكون مدعاة للسخرية - وذلك في مسرحية كتبها بعد **روميو وجولييت** مباشرة وهي **حلم ليلة صيف** فهو يجعل هذه القوة القدرية مصدرا لعبث الجان بحيث تتحول قلوب العشاق عن الفتاة بمجرد إسقاط قطرة من رحيق زهرة مسحورة في عيونهم . وبحيث نرى طاقة الحب اللامحدودة وقد أصبحت ألعوبة في يدي جني صغير هو باك (أو روبن جودفلو) يعشق اللهو ويقول لملك الجن (أوبرون) سيدي ما أحمق هؤلاء البشر ! بل إن شيكسبير يلجأ إلى حيلة بارعة يجعل فيها ملكة الجن نفسها تيتانيا تقع في حب أول من تقع عليه عيناها عندما تستيقظ من النوم وهو بوطوم أحد هواةالتمثيل الذي ركب له الجني رأس حمار: «الحب إذن أعمى» يصيح الجني الصغير، وهو لا قانون له ومن ثم فهو يصلح للهو واللعب وفي نهاية المسرحية عندما تزول آثار السحر ويعود جميع العشاق من الغابة إلى حفل زفاف الدوق تبدو كل ألاعيب الجان ضروبا من خيال الشعراء الذين يتغنون للحب ـ وعندما يستمع إلى ما حدث من غرائب أثناء الليل نجد تعليق شكسبير في الحوارالتالي:

هيبوليتا : أسمعت ياثيسيوس الحبيب هذه الغرائب التي يرويها العشاق.

ثيسيوس : أغرب من أن تصدق. فما كنت لأصدق هذه الخرافات القديمة وألاعيب الجان. إن للعشاق والمجانين عقولا تغلي وتفور ولهم خيال قوي خلاق، بل إن الخيال هو كيان المجنون والعاشق والشاعر جميعا. فالمجنون يستطيع أن يبصر الشياطين التي لا تسعها رقعةالجحيم الشاسعة، والعاشق مثل المجنون يرى جمال هيلين في جبهة احدى الغجريات أما عين الشاعر التي تدور في فلك من الجنون الرقيق فهي تهبط من السماء إلى الأرض ثم تصعد من الأرض إلى السماء في لمح خاطف. ومثلما يجسد الخيال صور المجهول والعدم يشكلها قلم الشاعر ويخلق من العدم أشياء ملموسة ويمنحها أسماء.

(الفصل ٥ـ المشهد ١ـ الأبيات ١ـ١٧)

وفى ضوء هذا الحديث نرى مسرحية قصيرة يقدمها بعض الممثلين الهواة من عمال أثينا - مسرحية يفترضون أنها مأساة ولكنها تثير الضحكات لأنها تسخر من فكرة الموت فى سبيل الحب وهى الفكرة التى تقوم عليها مسرحية روميو وجولييت، وعندما يضحك الدوق وجميع الحاضرين فى حفل زفافه على هذه المسرحية وينعم كل عاشق بحبيبته يتقدم رئيس جوقة الجان إلى الجمهور فى المسرح فيعتذر عن كل الاعيب السخرية من الحب ومن كل ما مر من مقالب - فهو - هذا الجنى الصغير - لا يسعده شىء مثل السخرية من هؤلاء البشر الذين يبالغون فى كل شىء وخاصة فى عاطفة لا يفهمونها.

واذا كنا قد حاولنا إلقاء بعض الضوء فى هذا المقال على التراث الرومانسى الذى كان له تأثير كبير على شكسبير، فينبغى أن نذكر أن شكسبير قد طور من الصور التقليدية التى شاعت فى هذا التراث وخاصة فى إطار جدليته الدرامية بحيث كان دائما يقدم الفكرة ونقيضها أو المبدأ الذى يؤمن به ثم ما يظهر عيوبه ومثالبه حتى يجعله مدعاة للسخرية. ولهذا تملكت الحيرة كثيرا من النقاد للموقف الذى كان يتخذه من الحب فى مسرحياته الكلاسيكية (مثل ترويلوس وكريسيدا) وبالغ بعضهم فى الهجوم عليها إلى الحد الذى جعلهم ينكرونها عليه ولكن الواقع أن الصورة لدى شكسبير لا تكتمل دون وجهها الآخر ولو بدا غريبا وغير مألوف..

المشهد الافتتاحى عند شكسبير

كتب البروفسر لو كاس – فى كتابه، عن التراجيديا وكتاب الشعر لأرسطو – يقول إن أرسطو خلف للعصور الوسطى تركة مقدسة، لم يستطع كتاب المسرح أو نقاده أن يتخلصوا من سيطرتها عليهم .. ولقد نشط النقاد فى عصر النهضة فى تفسير نصوص أرسطو والإضافة إليها – وكان أهم ما يدور حوله النقاش مفهوم الوحدات الثلاث من زمان ومكان وحدث، (مع أن أرسطو لم يقل إلا بوحدتى الزمان والحدث) وتقسيم المسرحية إلى فصول، وطبيعة أشخاص التراجيدية وموضوعاتها، ولون الشعر الذى تكتب به التراجيديا، والهدف منها، ودور الجوقة فى المسرحية..

السرد :

وإذا كان النقاد القدامى قد تعرضوا فى إفاضة وإسهاب لكل هذه الموضوعات، فمن المحتمل أنهم لم يوفوا السرد المسرحى حقه من الدراسة، إذ عاد هذا الموضوع إلى بساط البحث فى العصر الأوغسطى الانجليزى، وأثيرت حوله مناقشات بالغة الحدة وخاصة بين كتاب الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا وإنجلترا.. ولم تكن عودة الموضوع مبعثها أرسطو وحده الآن، بل شاعر الإنجليزية الأكبر وليم شكسبير..

ويتضح لنا هذا حين نتأمل المشاهد الافتتاحية فى مسرحيات شكسبير واختلافها الجوهرى عن مثيلاتها فى المسرح اليونانى والرومانى .. فقد كانت التراجيديات اليونانية تقوم على قصة معروفة شائعة بين الناس، أو أسطورة قديمة يعالجها شعراء الملاحم مثل (هوميروس) و(فيرجيليوس) ومن ثم لم يكن كتاب المسرح اليونانى يهتمون بعرض القصة كما حدثت بتسلسلها الواقعى الطبيعى، أى لم يكونوا يقدمون القصة من بدايتها إلى نهايتها معتمدين على حضورية الحدث أمام النظارة، فهذا يكسر قاعدة وحدة الزمن الأرسطية، وإنما كانوا يتوسلون

بالسرد إما على أفواه الكورس، أوعلى أفواه ممثلى المشهد الأول، أوكما يسميهم (جون درايدن) ممثلو الافتتاحية أو المدخل..

وكان السرد يتناول غالبا ما حدث قبل بداية المسرحية، أى القصة التى حدثت قبل هذا اليوم الواحد الذى نشهد فيه الحدث .. ويقول (جون درايدن):

«تشهد للقدماء معظم مسرحياتهم أنهم كانوا يراعون وحدة الزمن هذه مراعاة صادقة..انظر إلى مآسيهم تجد أنهم يقدمون منذ اللحظة الأولى للمسرحية أهم جانب من جوانب الحدث، وآخر أجزائه، بينما تسرد الحوادث السابقة عنه على أفواه الممثلين، وبهذا يضع النظارة - إذا جاز هذا التعبير - حيث تصير خاتمة السباق، ويوفر عليهم الانتظار المرهق حين يبدأ عرضه من أول المضمار.. وهكذا لايجشمك عناء مشاهدته فى أولى مراحل السباق، بل تراه حين يشرف على المرمى ويقترب منك تماما عند خط النهاية»..

وحين كسر شكسبير قاعدة وحدة الزمن، لم يعد بحاجة إلى السرد الطويل لما حدث قبل المسرحية إلا فى حدود بالغة الضيق، وأصبحت الحوادث عنده مزامنة لحدث المسرحية نفسه، ومن ثم اختلف عنده دور المشهد الافتتاحى، بل إنه اختلف عنده فى كل مسرحية حسب تطوره من مسرحياته الأولى إلى تراجيدياته العظيمة فى النهاية.. وكثيراً ما أكد شكسبير أن هذا المشهد يحدد جو المسرحية كلها ويعزف اللحن الأساسى الذى يتكرر أثناء أحداث المسرحية حتى نهايتها ..ولكن هذا القول لا ينطبق على كل مسرحيات الشاعر العظيم.. إذ إن المشهد الافتتاحى عنده قد تعرض دائما للتغيير، فأحيانا نجده يخلق لنا جوا خاصة من الخرافة يمهد لحدث المسرحية ويصب فيه، وأحيانا نجده يستخدم «البرولوج» الذى يصف مكان الأحداث وزمنها ويعلق على موضوع المسرحية بصفة مبدئية، وأحيانا نجده يعالج موضوعه مباشرة منذ أول لحظة، عارضا خطوط الصراع العامة، أو إحدى الشخصيات الرئيسية فى المسرحية، وأحيانا ما يقدم فكاهات لفظية تعتمد على التورية واللعب بالألفاظ وحسب.

الخرافة والواقع:

ولقد تعرض النقاد كثيراً لوظيفة الأحداث الخرافية فى مسرح شكسبير، وأوجدوا لها ألف تعليل نفسى وفنى واجتماعى. ولكن الملاحظة أن ولوع شكسبير

باظهار تلك القوى فى المشاهد الافتتاحية يرتبط دائما بمفهومه عن الشخصية التراجيدية، ذلك المفهوم الذى لا يصور البطل إنسانا عاديا يعيش حياته على الأرض فحسب وإنما ينتمى بصورة ما إلى دنيا العظمة الخالدة التى تكشف حجاب الفناء الأرضى أمام بصيرته، وتربطه بدنيا الأرواح التى لا تعرف الفناء أو النهاية.. والبطل أيضاً ذو قدرة خارقة على التصور والشفافية النفسية التى يستطيع بها أن يرى مالا يراه الغير، وأن يتخيل أشباح الموتى وأن يخاطبهم ويسمع أحاديثهم.. ومن ثم رأينا بروتس يحادث شبح يوليوس قيصر، ويعانى من حديثه أشد ألوان العذاب ووجدنا ريتشارد الثالث يرى أشباح من قتلهم يطوفون بخيمته واحدا بعد الآخر، يسخرون منه ويؤكدون انتقامهم الرهيب.. ووجدنا هاملت يحادث شبح والده، وماكبث يرى بانكو وهكذا..

والمشهد الافتتاحى فى **ماكبث** يقع فى مكان منعزل عن العمران، لايسكنه أو يرتاده أحد، ونسمع عند البداية هزيم رعد ونرى لمح البرق وتغلف ضجة العاصفة بداية المشهد ثم تظهر الساحرات الثلاث، وهى مخلوقات غير أرضية، لها أجساد النساء وثيابهن، ولها ذقون الرجال وعنقهم، وهى ذات قدرة على التنبؤ والبصر بالمستقبل ولا تعيش حياة الآدميين، بل تحلق فى الهواء، وتغوص فى الأرض وتظهر وتختفى دون حدود أو قيود..

الساحرة ١: متى نلتقى ثانية نحن الثلاث .. فى الرعد أم فى البرق أم فى المطر؟

الساحرة ٢: حين تنجلى جلبة المعركة فيخسر فريق وينتصر فريق..

الساحرة ٣: وذلك قبل غروب الشمس..

الساحرة ١: فى أى مكان ؟

الساحرة ٢: فوق الربوة..

الساحرة ٣: حيث نلقى ماكبث..

الساحرة ١: إننى قادمة ياجرامالكين !!

الجميع: إن بادوك تنادى علينا – هيا..
الخير شر والشر خير..
فلنحلق فى الضباب والهواء القذر (**تختفى الساحرات**).

والساحرات – هكذا – تشيع جوا من الخرافة بما تقوله من كلام غريب، وماتلفظ به من كلمات غامضة ترتبط بمهنة السحر التى يمارسنها والتى تربط الجان بالبشر، ولكنها كذلك تقول كلام واقعيا يرتبط بحدث المسرحية الرئيسى.. فهى تعرف أخبار المعركة، وتتنبأ بأنها ستنتهى قبل غروب الشمس، وأن ماكبث سيعود فى طريق جبلى فيمر بربوة تستطيع الساحرات أن تقابله هناك.. ولكن ماذا من أمر غضبة الطبيعة والرعد والبرق والمطر ؟ وماذا من أمر الكائنات المسحورة التى يتصلن بها مثل جرامالكين ، وبادوك؟ ... وماذا من أمر الخير والشر اللذين اختلطا فلم يتمايزا؟ وأخيراً ماذا من أمر الضباب والهواء القذر؟..

إن هذه الساحرات لا تخلق جوا مسرحيا بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة ، ولكنها تلقى الضوء على خط درامى فى شخصية ماكبث ـ أساسا ـ وبعض الخطوط الأخرى فى سائر الشخصيات .. أما الخط الأول فهو التأرجح بين المجد الخداع ، أو السمو الذى يهوى بصاحبه للحضيض، أو بالأحرى ما يظن به الخير وهو شر ـ وهذا هو ما يرسمه تأرجح الساحرات بين الخرافة والواقع ـ وعدم انتمائها كلية إلى دنيا الجان، أو دنيا البشر .. وهذا الخط نفسه هو الذى يصور المفارقة فى شخصية ماكبث ، تلك التى لا تتأرجح فحسب بين الوهم ـ وهم المجد والعظمة السياسية ـ وبين الحقيقة ـ حقيقة الشجاعة والذكاء والخير فى نفسه . بل تمتزج فى كل خطوة يخطوها بين هذين الطرفين، فهو فى الوقت نفسه يصعد ويهبط، ويكسب ويخسر .. والتعبير بالانجليزية عن خسران المعركة والفوز بها يدل على هذه المفارقة من أول لحظة، فالساحرة الثانية تقول حرفيا : «عندما تخسر المعركة وتكسب» أى أن المكسب والخسران يحدثان فى نفس الوقت، مما يوحى بأن انتصار ماكبث فى المغركة ليس انتصاراً خالصاً وإنما هو خسران لشىء لا نعلمه الآن ، ولا نعلمه إلا حين نلقى ماكبث نفسه..

أما قدرة الساحرات على التنبؤ فهى تؤكد المفارقة أيضاً وتنميها، فالساحرات تدلى بنبؤات إلى ماكبث، جميلة فى ظاهرها، بشعة فى باطنها.. فحينما تقول إنه لن يقتل على يد من ولدته امرأة، تخدعه فى الحقيقة ولا تصدقه. فهو يتصور أنه ما من إنسان لم تلده امرأة، بينما يقتله (ماكدف) الذى أنجبته أمه بعملية قيصرية. وإذن فالنبوءة هنا معكوسة الدلالة، تؤكد البريق الظاهر أمام عين ماكبث، وتخفى الهلاك

الرابض فى ثناياها.. وهى إذن تمزج نزعات ماكبث ، وتجسد الصراع فى نفسه، بماتلقيه إليه من ألفاظ خادعة.. وهذا هو الذى يلوح من اتفاق الساحرات على اللقاء مع ماكبث فى أول مشهد..

البرولوج:

وفى مسرحية (ترويلوس وكريسيدا) يستخدم شكسبير (البرولوج) أى الشخص الذى يقدم مكان المسرحية وزمنها. ويسرد طرفا من الحوادث السابقة على المسرحية، فهو يطرق فى هذه المسرحية قصة من الأساطير اليونانية التى عالجها هوميروس وعالجها فى الإنجليزية تشوسر، ويريد أن يحدد الصورة الجديدة لهذه القصة.. والبرولوج فى المسرح الإليزابيثى ينتهى دوره بوجه عام بمجرد الانتهاء من إلقاء خطابه، ولم يكن يعاود الظهور على المسرح إطلاقا فى سائر مشاهد المسرحية، وقد يعود فحسب بصفته (إبيلوج) ليلقى بأبيات النهاية..

البرولوج : فى طروادة يقع المشهد..

إذ إن أمراء اليونان المتعالين : ثارت دماؤهم الملكية فأقلعوا بسفنهم من جزراليونان إلى ميناء أثينا محملة برسل الحرب الضروس وعدتها..

ثم إلى ساحل افريجيا، وقد وكدوا الأيمان على غزو طروادة فهناك – داخل أسوارها المنيعة، تعيش هيلين، زوجة الملك مينلاوس، بعد أن خطفها باريس الفاجر واتخذها خليلة له. وهذا هو أصل الخلاف.

وبعد أن يصف البرولوج السفن والأبواب الستة لمدينة طروادة، ومزاليجها المحكمة، وسهول الدردنيل وأبناء طروادة..إلخ يقول :

ولقد أتيت هنا.. أنا (البرولوج) المسلح، لا لأقوم مقام قلم الكاتب أو صوت الممثل، وإنما لأقول ما يناسب موضوعنا هذا وحسب.. فساخبركم أيها النظارة العدول أن مسرحيتنا لا تبدأ حيث بدأت مناوشات الحرب بين الطرفين، بل تتخطى تلك المرحلة الأولى، وتبدأ من الوسط، ثم تمضى بالقصة إلى النهاية..

ثم يطلب من النظارة أن يحكموا على المسرحية حكماً عادلا، وعلى الفور يخرج ويدخل ترويلوس نفسه وهو بطل المسرحية ومعه (بنداروس) عم كريسيدا فيعرضان الموقف الأساسى للمسرحية، الذى تتفرع عنه باقى المواقف والأحداث..

الكورس الجديد :

وإذا كان السرد فى المسرح اليونانى يتم على أفواه أعضاء الكورس أو شخصيات المقدمة، فإن شكسبير فى مسرحياته التاريخية يستخدم كورسا جديداً. لا يرتدى ثياب الكورس الكلاسيكى، بل يتجسد فى شخصيات ثانوية يدور عملها فى نطاق عمل الشخصيات الرئيسية، وتتصل بها عن قرب، ومن ثم تستطيع أن تقدمها إلى الجمهور قبل أن تبدأ الحوادث، أو فى المشهد الافتتاحى.. ونحن نلاحظ أن شكسبير لا يعمد إلى السرد وحده مطلقا، فهو حتى حين يسرد قصة حب بين عاشقين، يقدم إلينا العاشقين فى الحال بعد ذلك، كأنما ليكمل الصورة التى خلقها فى السرد أولا.. ونلاحظ أيضا أن هذا الكورس الجديد ليس محايداً، ولكنه يشترك فى الحدث عن طريق رؤيته الخاصة، ومن ثم يقدم إلينا زاوية جديدة ننظر منها إليه..

ففى مسرحية (أنطونيو وكليوباترة) نرى فى المشهد الافتتاحى (فيلو) و(ديمتريوس) وهما من أصدقاء (أنطونيو) يتحادثان حول هوة الغرام التى يتردى فيها أنطونيو مع كليوباترة، وينعى (فيلو) على أنطونيو تركه العمل فى الجيش والزعامة السياسية وتحوله إلى أحمق تلعب به أهواء غانية ! ويقول إنه أصبح نسمات باردة تطفىء من لظى شهوة الغجرية – كليوباترة ! وإن أحد أعمدة العالم الثلاثة قد تهاوى وسقط ! ثم يدخل على الفور أنطونيو وكليوباترة. وقد وصلت الرسل من روما – إلى أنطونيو، فنرى ذلك الهجوم الذى شنه فيلو على أنطونيو يتوازن فى كفة مع التهاب عاطفة (أنطونيو) والصورة السامية التى يفهم فى إطارها الحب..

كليوباترة : إذا كنت تحبنى حقا.. فقل لى إلى أى حد ؟

انطونيو : إن الحب الذى يعرف الحدود فقير هزيل.

كليوباترة : سأقول لك إلى أى مدى يمكن أن يصل غرامنا

انطونيو: إذن عليك أن تبحثى عن سماء جديدة وأرض جديدة !

وحينما تقول كليوباترة إنه يتلقى الأوامر من روما، وإن الرسل قد وصلت إليه من زوجته ومن أوكتافيوس، وإن عليه أن يصغى لما يقوله أهل روما، ينفجر أنطونيو قائلا:

أنطونـــيــو : فلتذب روما فى نهر التيبر، وليهو صرح الإمبراطورية الشامخ ! إن هنا مكانى. مـا الممـالك إلا طين، والأرض بروثـهـا تطعم الحيوان مثلما تطعم الإنسان . إن شرف الحياة وسموها فيما نفعله الآن..

(يحتضنها)

وحينما ينصرف أنطونيو وكليوباترة يختتم (فيلو) و (ديمتريوس) المشهد ـ بصفتهما أعضاء فى الكورس الجديد! فهما يعلقان على العلاقة بين أكتافيوس، وأنطونيو وعن احتقار أنطونيو لزميله فى حكم الإمبراطورية ، وعن فقدان أنطونيو نفسه حينما يكون مع كليوباترا، وهكذا نرى أن الكورس دائما يتدخل هنا ليقدم لنا صورة المشهد من زاوية أخرى غير زاوية الأشخاص أنفسهم، فالكورس يعلق أحيانا وأحيانا يسرد ـ وهو دائما ليس وحيدا، بل مرتبط أساسا بالأحداث الدرامية المزامنة له .

* * *

(أ) الوزير العاشق

«المسرح الشعرى» تعبير حديث، فالأصل فى المسرح أن يكتب شعرا، وتراث أوروبا المسرحى تراث شعرى ، والقدماء يسمون المسرح «الشعر المسرحى» ، ولا يكاد ديوان شاعر يخلو من المسرح على اختلاف مذاهبهم الفنية - حتى الرومانسيين الإنجليز من وردزورث وكولريدج إلى كيتس وشلى وبايرون! ولكن الحاجة قد نشأت إلى هذا التعبير مع نشأة المسرح النثرى فى القرن التاسع عشر، فكان لابد من التمييز بين النوعين، ولو أن الاتجاه النقدى الحديث هو المزج لا التمييز (انظر مقالة ت.س. اليوت «الشعر والدراما») باعتبار أن هذين النوعين يلتقيان هنا التقاء معينا، ويخرجان نوعا أدبيا خاصا يجمع بين أهم خصائص الشعر وهى قوة الصورة المركزة (وبخاصة الاستعارة) وقوة الايقاع اللفظى، وبين خصائص المسرح المعروفة. أى أن النظرة الحديثة تنزع إلى التوحيد لا الفصل ، ولو أن هذه النظرة نقدية صرفة، أى أنها من وضع النقاد الذين درسوا التراث وخرجوا بها منه لا من وضع كتاب المسرح الشعرى أنفسهم، فالمسرحيات الشعرية التى كتبها اليوت وفراى فى القرن العشرين مثلا لا تعتبر نماذج صادقة لهذه النظرية ، لأن الاتجاه الواقعى الذى تميز به تطور مسرح إليوت خلق هوة بين الشعر والدراما فى مسرحياته الأخيرة، وكانت النتيجة أنه توقف عن الكتابة بل وتوقف المسرح الشعرى فى أوروبا بصفة عامة - باستثناء الشعراء الذين أبدعوا أنماطا جديدة من الشعر المسرحى مثل بريخت فى ألمانيا (أطلق عليها المسرح الملحمى تميزاً لها عن المسرح الدرامى) ومن حاكاه من المحدثين - على قلتهم .

والغريب أن يزدهر المسرح الشعرى فى الأدب العربى بعد انحسار المسرح الشعرى الأوروبى، أى أن هذه نزعة كلاسيكية لاشك فيها، بل إن ظهور أدب المسرح

فى اللغة العربية نفسها مرتبط بحركة الإحياء على يد شوقى وهى حركة كلاسيكية فى طابعها العام، وإن لم تخل من عناصر رومانسية (انظر مقدمتى للترجمة الإنجليزية لمسرحية **محاكمة رجل مجهول** للدكتور عز الدين إسماعيل ـ الهيئة العامة للكتاب ـ ١٩٨٥) وكذلك كان عبد الرحمن الشرقاوى رائد المسرح الشعرى الحديث يلتزم بالشكل الكلاسيكى رغم استخدامه الشعر الحديث، أى الشعر الجديد الذى يسمى أحيانا بالشعر المرسل، ومن بعده صلاح عبد الصبور الذى استحدث الكثير فى مسرحه وبخاصة محاولته الاستفادة من تقاليد مسرح العبث فى مسرحية **مُسافر ليل** (انظر تذييل الشاعر لها فى الأعمال الكاملة) ثم محمد إبراهيم أبو سنة وأحمد سويلم اللذان استلهما التاريخ، ووفاء وجدى التى حاولت التجديد فى الشكل المسرحى باستخدام «المتتابعة» الشعرية القائمة على الأسطورة، وغيرهم .

وقد مر عقد كامل لم يشهد فيه المسرح الشعرى نشاطا يذكر ـ ثم فوجىء الجمهور فى خريف ١٩٨٤ ـ مع بداية الموسم المسرحى بعرض ناجح أعاد الأضواء وأعاد الأمل! كان عرض **الوزير العاشق** ـ مسرحية فاروق جويدة الأولى مفاجأة ـ فالمسرح المصرى (وأنا أقصد مسرح الدولة) مازال أسير البيروقراطية ومشكلات الموظفين وقلة دور العرض وتضاؤل الميزانية وهروب الممثلين ـ ولكن الجمهور مازال يحمل الأمل ويحفز على العمل !

أقول أضاءت أنوار المسرح، وتدفق الجمهور والتهبت الأيدى بالتصفيق، وارتفع الستار فى مسرح السلام عن **الوزير العاشق** بعد أيام من هبوطها فى مسرح الطليعة على عمل شعرى آخر هو **مأساة الحلاج** لصلاح عبد الصبور ومع نغمات الأبيات الدرامية صفق الناس أيضاً لعملاقين من عمالقة المسرح المصرى هما سميحه أيوب وعبد الله غيث اللذان عادا بعد غياب ليؤكدا تجديد الأمل! فما هى هذه المسرحية؟ وكيف اتفقت الآراء على جودتها واطرائها (باستثناء صوت أو صوتين)؟ إنها مسرحية شعرية ولذلك ظن البعض أنه ينبغى أن تندرج فى إطار المسرح الكلاسيكى بقواعده الصارمة ـ ولكن فاروق جويدة انتهج لنفسه نهجا خاصا جعلها تتحرر كثيرا من قواعد الكلاسيكية وتنتفع بكل ما أتى به المسرح

الحديث من وسائل فنية، اذ استعان ببعض ملامح المسرح السياسى المعاصر، والأغنية الخاطفة والموسيقى والتشكيلات الجمالية المرتبطة بالمسرح الملحمى الحديث (انظر مقال د. نهاد صليحة عن المسرحية فى مجلة الأذاعة ـ ٨ ديسمبر ١٩٨٤) هى إذن لون درامى جديد ينبغى ألا ندرجه مسرعين فى باب من أبواب المسرح دون سواه ـ فهى تجمع عناصر من هذا ومن ذاك، وتتوسل بمستويات متعددة أهمها مستوى الإسقاط السياسى الصريح على الواقع العربى الراهن، ثم المستوى الكلاسيكى الذى يبرز لنا الأبطال فى صور تراجيدية لا يسعنا إلا قبولها واحترامها، ثم مستوى آخر لا يقل أهمية هو الغوص فى أمراض العصر عن طريق اللغة الشاعرة ـ أى محاولة فهم التهرؤ السياسى الحالى من خلال تحليل النفوس تحليلا شاعريا دراميا فى نفس الوقت .

ورغم تعدد المستويات فإن التيمة الأساسية للمسرحية هى تيمة الخيانة ـ خيانة الفرد لأحلامه، وخيانة الفرد للمجموع، ومن ثم خيانة القائد للناس، والجديد إذن هو قدرة الشاعر على تطوير هذه التيمة من مستوى إلى مستوى بحيث يتباعد صوت الفرد عن صوت المجموع تدريجيا مع تباعد فعل القائد عن قيمه، ومع هذا التباعد بين الصوتين يصبح من المحال على القائد أن يدرك ما يريده الناس، فتقع خيانة أكبر هى خيانة الحاكم للشعب! أى إن مستويات الخيانة لا تقتصر على شخصية دون سواها بل إن هذه التيمة تخرج لنا فى أبعاد متشابكة لا تعفى حتى ابن زيدون ـ البطل الملحمى والمأسوى فى الوقت نفسه ـ من آثامها والوقوع فيها ـ بل لا تعفى ولادة ـ الحبيبة الرقيقة سليلة الملك وابنة الحسب والنسب ـ من مسئوليتها .

والتفسير الجديد لهذه الفترة التى تصورها المسرحية (فترة سقوط الأندلس العربية) يجعل المسرحية تختلف عن المعالجات السابقة، ويجعل التيمات المتفرعة عن الخيانة تيمات لازمنية، فهى يمكن أن تحدث فى كل وقت (مثلما تحدث الآن) ـ وهى لذلك تأريخ لا تاريخى ـ أى تأريخ لا يصور التاريخ بل يجسد رؤية لمعنى من معانى التاريخ ولذلك فإن الشاعر هنا لا يكترث كثيراً لتداخل الفترات التاريخية التى

يصورها (فهو لا يكتب تاريخا) بل يزاوج بين الحدث الدرامى الذى يراه - وهو خيانة الإنسان لذاته بخيانته للمجموع - وبين انهيار الدولة الأندلسية بحيث يشكلان فى النهاية حدثا واحدا. إنها رؤية معاصرة لما حدث، فنحن نعرف ما حدث، ولكننا نريد أن نستشف معناه، وفاروق جويدة يرى فى حاضرنا خير مفتاح لهذا السر.. إنه الانفصال بين الرؤية الفردية التى تجعل الفرد سجين نفسه، وبين الرؤية التى ينبغى أن يراها - وهى صورة الناس! وهذا فى رأيه خيانة - لأن الحاكم ليس فرداً بل هو صوت المجموع، فإذا لم يذكر إلا فرديته ضاع كيانه الحق وضاعت معه الدولة .

ولنقترب الآن من هذه المسرحية لنطل على جوانبها الفنية: إن ابن زيدون شاعر وله من يتغنى بشعره، وهو رجل كلمة يستطيع أن يجعل من القول سلاحا يبطش، لأنه ينير البصائر ويستثير الهمم. إنه رمز الفنان الذى يكتسب أبعاد المشرع حين يقرض الشعر. فهو مبدع مفكر - وينطبق عليه تعريف الشاعر الرومانسى الإنجليزى شلى «إن الشعراء يضعون شرائع الإنسان دون أن يعترف بهم» أى إنه قادر ببصيرته ورؤاه النافذة على الوصول إلى حقائق الحياة التى لا يصل إليها من يتوسل بالعقل وحده، ثم هو قادر على صياغة هذه الرؤى صياغة تجعلها تنفذ إلى أعماق وجدان الناس وفكرهم - فهو بهذا قائد لا وجود له دون الناس - منهم يستمد مادته ويعطيهم ثمار قلبه وعقله .

وهذا التصوير لابن زيدون يهبنا بطلا تراجيديا من نوع جديد - فالبطل الفنان حديث العهد بالمسرح عموما (كما صوره برناردشو فى بيجماليون وكانديدا) أقول من نوع جديد لأنه يعيش حياة عصره لا حياة برج عاجى - لأن ابن زيدون الذى تصوره المسرحية رجل تشغله قضية الأرض والوطن، قضية الدولة العربية الإسلامية التى يتهددها الغزاة ، وهو يحاول إيصال رؤاه إلى الحكام علهم يلتفتون، وعندما يضيق صدره بهم لا يجد ملجأ إلا الكلمة - أى إنه يعود للشعر رغم الجدلية فى حديثه مع ولادة حبيبته عن دور السيف ودور القلم، وهو بطل من نوع جديد أيضاً بسبب طبيعة الصراع الذى يحتدم داخل نفسه ويجعله يختار منصب الوزارة أملا بها أن يحقق ما لم يحققه بشعره .

إن اختياره الوزارة خيانة لجانب من جوانب الشخصية التى يراها لذاته ، ولكنه فى الوقت نفسه تحقيق لجانب آخر لا يقل خطورة وهو جانب الفعل الذى يجعله يصر على استعادة ملك ولادة ابنة آخر خلفاء الدولة الأندلسية قبل تفتتها وسيادة ملوك الطوائف! وهذه المفارقة فى معنى الوزارة تهب ابن زيدون بعدا واقعيا مع إبقائها على الحركة فى نطاق الخطأ التراجيدى ـ فالبطل هنا نموذج يحدث أثره على المستوى الرمزى : إنه يقبل الوزارة وهو مفعم النفس بالأحلام عن وحدة المسلمين وعن قدرتهم على أن يهبوا صفا واحداً فى مواجهة الغزاة من الأفرنج ، أى أنه سيندفع وراء صورة شعرية تكذبها الوقائع، فملوك الطوائف مسوخ شائهة، وهم لا يكترثون للقيم ولا للأحلام بل ولا يستطيعون أن يروا لأبعد من أنوفهم ـ إذ يجهلون أن بقاءهم ذاته مرتبط باتحادهم وتخليهم عن أنانيتهم..

ومن هنا نرى أن الفعل الذى أقدم عليه ابن زيدون مبنى على عدم إدراك للواقع وهذا هو الخطأ الذى يقع فيه .. وهو بهذا يمثل بطلا تراجيديا كلاسيكيا مقابلا لصورة ولادة التى ترفض التخلى عن مبادئها وترفض اللجوء إلى السيف فيهزمها السيف! انهما صورتان متقابلتان يجسدان فيما بينهما احتدام الصراع الذى أودى بدولة الأندلس ..

ولكن هذا الصراع يحدث أثره أيضاً على المستوى الشعرى ـ أى على مستوى الصور الرمزية التى تزخر بها المسرحية ـ وهى ليست صوراً عابرة مثل تشبيهات الشعر الغنائى واستعاراته، بل هى صور «مهيمنة» كما يقول النقاد ـ إذ تنتظم فى ثناياها شتى الصور الشعرية المألوفة ـ ومنها مثلا صورة الزمن الذى يكشر عن أنيابه ممثلا فى ربيع وزبانيته . فالسلطة الزمنية التى تحكم قبضتها على الناس تخنق الفكر والإحساس وهى تبرز لنا فى صور متعددة ـ منها صور الصراع على السلطة، وصور الانحباس فى الذات، وصور التمزق، وصور الاستعانة بأساليب القهر والبطش فى كبت الأفكار وإخراس الألسنة.. إن الزمن عند فاروق جويدة يتجسد فى مشاهد السجن التى تلقى بظلالها على قرطبة بأسرها : إن ولادة تحس بأنها سجينة الماضى وأبو حيان (الراوى) يعرف أن سجن ابن زيدون مجرد حدث عابر فى بلد يعتمد حكامه على قوة السجون :

ولادة : قضبان عمرى قصة

أيام عز فى ثرى جاه عقيم

والجاه ضاع

قد جندوا حراس بيتى

أبو حيان : ماذا

ولادة : (ساخرة) الكلب يوما حاولوا أن يخدعوه

يجندوه

الكلب يرفض أن يجند فى «المباحث»

أبو حيان : وصلت بنا الأحوال أن نحيا بهذا الخوف ؟

سجن كبير فى شوارع قرطبة

الله يرحمنا ويرحم قرطبة!

ولادة : الآن ياحيان أسمع كل يوم همس أقدام تدور أمام بيتى

خلف جدرانى

على الطرقات حولى

هذا زمان الخوف يا حيان!

وينقل أبو حيان هذا الإحساس فى العديد من الصور التى تتراوح بين الشاعرية والواقعية الرمزية ـ فهو يحكى قصة «الرازى» (الواقعية الرمزية) قائلا :

أخذوه عند الفجر

ربطوه من قدميه

سحلوه خلف الخيل ليلا

والناس تسأل هل ترى

قد مات مشنوقا .. غريقاً

أم تفحم فى حريق

ثم ينتقل من هذه الصورة المفردة إلى صورة قرطبة بأسرها ـ مرتفعاً بالرمز إلى مصاف الشعر العظيم :

ومضى الزمان
وسجين قرطبة يلملم جرحه
والليل يعبث فى شوارع قرطبة
واليأس والدجل الرخيص ...
لكن شعر أبى الوليد
يطوف فى كل البيوت
على المزارع .. فى حقول القمح
فى الطرقات يقرؤه الصغار
والظلم يأكل كل ضوء فى شوارع قرطبة
وروائح الغدر اللئيم
تدور سرا فى سراديب الملوك !

إن هذه الصور الشعرية التى يوظفها المؤلف دراميا تمثل امتزاج المسرح بالشعر بحيث تنسحب دلالات الصورة على الموقف، وبحيث يهب الموقف الصورة عمقها ـ فالزمان فى أول بيت يتضمن المعنى الرمزى الذى ألمحنا إليه (إلى جانب دلالته العادية) وذلك للتركيب الذى يستخدمه الشاعر: فهو أيضا الليل الذى يعبث (أى يعربد ويعيث فسادا) فى الشارع ـ وهو اليأس والدجل الرخيص وهو الظلم الذى يأكل النور، وهو «روائح» الغدر اللئيم! فإذا بالسجين فى قرطبة يصبح سجينا لها لا فيها وحسب! إن ابن زيدون أصبح سجين الوطن الذى يحلم بإنقاذه وهو فى نفس الوقت روح طليقة حين يتحول إلى شعر يطوف فى البيوت (لا بها) ـ أى أنه النور الذى لا يمكن لليل الزمان أن يطفئه ، وعلى مستوى هذه المفارقة الشعرية ينتصر ابن زيدون رغم هزيمته الواقعية !

وخذ مثلا آخر للصورة الشعرية التى تثرى البناء الدرامى : إن ابن زيدون

حين يقول غزلا فى ولادة لا يقف به عند حد الغزل ولكنه يضع فى ثناياه بذور الصراع الدرامى. إنه يشبهها «بالصبح الذى لا يغيب، وبالرجاء الذى لا يخيب» ـ إنها أمل فى عينيه ـ وهو الأمل الذى يتكشف لنا حين يفصح لها عن خطته مع (ابن الزير) لتوحيد كلمة العرب :

لم لا نعيد الملك للبيت القديم

ويجيء جيش كى يحرر قرطبه

ويعيد حكمك فى ربوع الأندلس؟

وستشهد الأيام عرسا

لن يراه الناس يوما فى شوارع قرطبه

عرس المليكة والوزير أبى الوليد !

إنها إذن ليست صبحا لا يغيب ولا رجاء لا يخيب، بل هى تمثل حلم رجل براجماطيقى أو قل «خطة عمل» تغير من مفهومنا لقصة الغرام التاريخية، وتجعل من موقف ابن زيدون إنسانا يخطىء، قد يحلم وقد تشرف مقاصده ولكنه يخطىء حين يتصور أن مثل هؤلاء الحكام يمكن أن يتحدوا، أى أنه يخطىء فى تقديره لمعنى الزمان كما يصوره الشاعر! وهنا تكمن طاقة التراجيديا فى الشخصية ـ لأننا على المستوى الواقعى نعرف أنه من المحال تحقيق ما يصبو إليه إذا استمر فى محاولاته لجمع شمل من يعرف أنهم سفهاء وبلهاء، وإذا ظل يحاول أن يحكم «من فوق» أى من منصة الملك ومن مقعد المليك ـ الخطأ إذن ليس قبوله السيف، ولكن فى مفهومه لمعنى السيف! إنه يخطأ الخطأ التراجيدى الذى يودى به فى النهاية لأنه لم يتأمل قول ولادة :

ان كنت تحلم بالحياة وبالرخاء لشعبنا!

فلديك هذا الشعب!

دعنا من الخلفاء والأمراء والبلهاء من حكامنا!

اذهب لشعبك إن أردت الملك

فالشعب فى يده القرار!

وتتكرر هذه التيمة عبر المسرحية فى عدة صور ـ أحيانا على لسان ربيع (فى صور مناقضة بطبيعة الحال) وأحيانا على أفواه الملوك الذين لا يرون أن الشعب فى يده أى شيء، وأحيانا على لسان ابن زيدون نفسه! فهو حتى اللحظات الأخيرة لا يدرى خطأه ـ وهذا يعمق المأساة إلى أبعد الحدود!

ومثلما يتحد الشعر والدراما فى إخراج الصراع الكلاسيكى والحديث معا، تتحد عناصر العرض المسرحى لتقدم مسرحية تنتمى لمسرح الثمانينات حقا. فموسيقى **منير الوسيمى** تلعب دور ضابط الإيقاع الذى يحد التيمات والتنويعات عليها، والأغانى الخاطفة تلعب دور الراوى أو المعلق الكلاسيكى بحيث تلفت انتباه المتفرج إلى معنى ما أو صورة ما أو فكرة يمكن أن تولد من المعنى أو الفكرة. إن **فهمى الخولى** مخرج خلاق ، وهو يضع يده على عصب النص حين يقرر أن يخرجه بروح المسرح الملحمى (رغم كلاسيكيته) ـ ونجاحه فى إعادة **عبد الله غيث وسميحة أيوب** إلى المسرح لا يقل شأنا عن نجاحه فى استخدام الحركات والتشكيلات البصرية الموحية، بحيث بدا المسرح كله ترجمة للصور الشعرية الدرامية فى آن واحد : كان الجنود بحرابهم يمثلون «قوى الضعف» لدى الحكام، فالضعيف هو من يستعين بالحراب لقهر الناس، ولذلك كان المشهد الختامى بالغ التأثير، إذ إن روح شعر ابن زيدون هى التى تنتصر وهى التى تلقى بالحراب خارج المسرح وتلهب خشبة المسرح والجمهور بأغنية الختام!

والحق إن الإطار الذى وضعت فيه الموسيقى كان ملائماً لروح الإخراج فجاءت تعتمد على الإيقاع أكثر من اللحن السيال، وكذلك كان ديكور **أشرف نعيم** ـ مركبا ولكنه يسير مريح للعين، زاخر بالألوان الفاقعة التى هى أوضح ملامح انهيار الطاقة النفسية للحكام. ولابد من ذكر البراعة التى يبديها **حسين الشربينى** فى أدائه لدور ربيع ـ فهو منفر شرير خفيف الظل! وهو يجمع بين هذا وذاك مستعينا بحركة يديه بعباءته السوداء إلى جانب رنة السخرية التى أصبح يتقنها إتقانا بالغا ـ ولاشك أن سائر من اشتركوا فى العرض قد ارتفعوا إلى مستواه مثل **مدحت مرسى وإيمان حمدى وعلى حسنين** (فى دور الملك).

وربما ينبغى أن نتوقف عند **محمد الشويحى** الذى يثبت يوما بعد يوم قدرته الفائقة على الأداء الكوميدى ـ فهو موهبة فذة لا يمكن نكرانها ونتوقع منه الكثير.

إن عرض **الوزير العاشق** نسمة أمل للمسرح المصرى، وبعد كل ما قيل عما «يقوله» هذا العرض عن واقعنا العربى أو الإسلامى، ينبغى أن نؤكد أن قيمة العمل لا ترجع إلى ما يقوله ـ بل إلى ما يفعله داخل المسرح وداخل المسرحية ـ إنه يعيد النبض إلى الدراما الشعرية ويوقظ فينا الإحساس بالحاجة إلى المزيد منها، ويعلن عن مولد كاتب مسرحى ينبغى أن نرحب به ونطالبه بالمزيد .

* * *

(ب)الخديوى . .

مازالت فترة حكم الخديوى إسماعيل (إسماعيل باشا حفيد محمد على ١٨٦٣ ـ ١٨٧٩) مثار خلاف ونقاش حاد حتى بين المتخصصين فى التاريخ الحديث، ومن غير المحتمل أن يكتب لهذا الخلاف أن يُحسم فى القريب العاجل حتى ولو توافرت الوثائق التاريخية المبثوثة فى مراكز البحوث الأوروبية والمصرية والتى تعتبر عسيرة المنال أمام كثير من الدارسين مهما بلغ حماسهم وحدبهم على استكناه الحقيقة. ولقد صدرت فى العقود الثلاثة الأخيرة وحدها كتب ومقالات يصعب تحديد اتجاه عام لها، فكل منها يحاول أن يكون منصفاً وكل منها يعكس وجهة نظر محددة ومذهبا بعينه من مذاهب قراءة التاريخ. ويكفى أن نقابل بين دفاع الدكتور لويس عوض عنه فى تاريخه للفكر المعاصر (وما أورده من أدلة على أن الديون كانت التركة التى خلفها سعيد باشا لإسماعيل) وبين الهجوم الضارى على إسماعيل من جمهور المؤرخين المصريين الذين اتبعوا عبد الرحمن الرافعى و «الحقائق» التى أوردها ذلك الرجل العظيم .

وأنا أضع كلمة «الحقائق» بين أقواس صغيرة لأن «الحقائق» التى يتناولها دارس التاريخ تختلف اختلافاً بيّناً عن الحقائق التى يتناولها أو يكتشفها المشتغل بالعلوم الطبيعية: فحقائق العلم الطبيعىّ مطلقة، وهى مفردة، ولا تخضع للسياق أو لما أمكن أن يكسبها معانى جديدة، بل هى قادرة ـ على العكس من ذلك ـ أن توجد السياق الملائم لفهم سواها من حقائق العلوم الإنسانية وأهمها وأشقها التاريخ. فالحكم بنفى شخص أو إبعاده ـ أو حتى بقتله ـ قد يمثل حقيقة من حقائق التاريخ المادى، أى قد يمثل حادثة صحيحة، أو خبراً صحيحاًيسهل التثبت من وقوعه

بالبرهان المادى، ولكن تفسير هذه الحقيقة قد يختلف اختلافاً كبيراً طبقاً للسياق الذى وقعت فيه، حتى ليتراوح الحكم عليها وتحديد معناها من أقصى الإدانة إلى أقصى الاستحسان والاكبار!

ولا يقتصر جهد التفسير على تحديد السياق، بل هو يعتمد أيضاً على ما شاعت تسميته بأنساق القيم، وهى مجموعة أو مجموعات المبادىء والأحكام الخلقية التى تستقر فى مجتمع من المجتمعات ، أو تظل كامنة تحت مظاهر السلوك والأفعال التى يقوم بها الأفراد داخل المجتمع دون الافصاح عنها ودون أن تتخذ صوراً لفظية أو مادية محددة. وهى تعرف لدى علماء الفكر الحديث بالافتراضات المسبقة أى ما يفترض الكاتب وجوده دون مناقشة فيقيم على أساسه حواره مع الأحداث ومع القراء. فأنساق القيم التى استند إليها ابن خلدون فى كتابة تاريخه تختلف عن أنساق القيم التى استند إليها كل من سبقوه من كتاب التاريخ ـ مثل الطبرى ـ ومن جاءوا بعده من كتاب الغرب، ولذلك نجد ذلك التفاوت المذهل فى تفسير الأحداث وفى تقبل إمكانية حدوثها ورصد معناها فيما بين المؤرخين، وهذا الذى يمكنه أن يساعدنا على تفهم تمجيد الجبرتى للمماليك رغم ما يورده من «حقائق» مخزية عن حكمهم، وعلى تفهم موقف ابن إياس من أحداث عصره ـ بل لن نبالغ إذا قلنا إن هذه الافتراضات المسبقة كانت تحدد فى نظر الكاتب «حقيقة» الحادثة، إلى الحد الذى قد يورد معه «حقائق» غير حقيقية إذا قيست بمقاييس أخرى.

والأديب الذى يتناول التاريخ إنما يتناول الإنسان فى الواقع، فهو لا يكترث كثيراً لمعايير الصدق أو الكذب المألوفة، بل ينصب اهتمامه على المعنى، ولذلك فقد يضفى معانى عصره التى أصبحت تمثل الافتراضات المسبقة على رؤيته للتاريخ، أى إنه يفعل عامداً ما يفعله المؤرخ غير عامد! ولا يقول أحد إن المؤرخ يختلف عن الأديب فى التزامه الموضوعية المطلقة وتنزهه عن الهوى ـ فليست هذه الموضوعية إلا نظرة تمليها أنساق قيم العصر وافتراضاته المسبقه عن الإنسان والحياة، وما تنزهه عن الهوى إلا انصياع لتيار الأفكار السائدة فى زمانه والاستناد إليها كإطار يحدد رؤيته للأحداث الواقعية وإن لم يكن على وعى كامل بذلك .

ولقد مررت بتجربة قراءة التاريخ المصرى والعربى عدة مرات عندما كتبت «**الغربان**» (الطليعة ١٩٨٨) و «**جاسوس فى قصر السلطان**» (القومى ١٩٩٢) ثم عدت إلى التاريخ من جديد فى الأعوام الثلاثة الأخيرة وأنا أكتب «**الدرويش والغازية**» (التى مازالت تتعدل وتتبدل) وخلال مشاركتى الدكتور سمير سرحان (المولع بالتاريخ العربى والإسلامى) فى كتابة «**رحلة التنوير**» (القومى ١٩٩١) و «**على مبارك**» (التى لم تعرض بعد) . وأثناء استغراقى فى المسرحية الأخيرة مع الدكتور سرحان توقفنا طويلاً عند شخصية الخديوى إسماعيل ، وحرنا ما نفعل به! وقد اقتضت الظروف أن أسافر إلى أوروبا أثناء استغراقنا فى كتابة النص المسرحى، وأن أفاجأ عند العودة باهتمام غير مسبوق برواد التنوير بصفة عامة وبصدور سلسلة من الكتب التى تقدم ثمار قرائحهم فى فجر النهضة العربية المصرية، وبانتقال مسرحية **الخديوى** التى كتبها الشاعر فاروق جويدة ولم ينشرها بعد إلى قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية .

إذن فقد قرر الشاعر أن يقدم لنا صورة شعرية للخديوى ! ولم يكن فى ذلك ما يريح الباحث الذى يضنيه تضارب الأفكار، ولكن فيه قطعاً ما يبهج الخيال الشعرى والصور المرتبطة - شئنا أم أبينا - بفجر النهضة الذى شغل بالنا وما فتىء يشغل بالنا حتى هذه اللحظة! وتساءلت هل حاول الشاعر أن يرى فى حيرة الخديوى بين الانتماء السياسى للدولة العثمانية المتداعية وبين الانتماءالوطنى لمصر مصدراً لصراع درامى يرفعه إلى مصاف الأبطال التراجيديين ؟ وهل حاول الشاعر أن يرى فى التردد المهلك بين الحلم المهيمن (حلم التحديث وإعادة أمجاد الحضارة التى قد تتطلب دفع ثمن غالٍ) وبين الواقع الكئيب الذى فرضته ظروف تاريخية لا قبل له بها مصدراً لصراع شعرى من اللون الذى اتسمت به الدراما الشعرية عبر عصورها؟ أم حاول الشاعر إعداد مزيج عصرى من الرؤى الشعرية لتلك الحقبة بحيث تنصب انصباباً على واقعنا فتكسبه معانى جديدة وتزيد من فهمنا أو من تعميق إدراكنا له؟

ثارت بذهنى هذه التساؤلات بعد أن انتهينا أنا وزميلى من كتابة النص الذى تحاشينا فيه التطرق إلى شخصية الخديوى اسماعيل إلا فى حدود علاقته بعلى مبارك، وعندما سمعت أن محمد الموجى نفسه هو الذى وضع الألحان للمسرحية،

وأن وليد عونى هو الذى صمم الرقصات، وأن نيڤين علوبة تغنى على المسرح (من ألحان الموجى) وكل ذلك بقيادة المايسترو جلال الشرقاوى، أصبحت أعد الأيام شوقاً لرؤية هذا العرض الغنائى الكبير ! ولم يقدر لى أن أشهد كثيراً من التجارب المسرحية (بسبب سفرى مرة ثانية) ولكننى ظللت أتردد على العرض بعد افتتاحه بصفة شبه يومية لأرى لمسات التعديل اليومية التى وصلت به إلى أقصى ما يمكن تحقيقه من إجادة بعد نحو أسبوعين من ليلة الافتتاح.

وقد أتاحت لى هذه الفترة الزمنية أن أتخطى كثيراً من العقبات التى يصادفها النقاد الذين يتسرعون فى أحكامهم، سواء كان ذلك للضرورات الصحفية أو لانشغالهم بسواه، فطرحت من جديد تساؤلاتى ووجدت أن فاروق جويدة يجيب بالإيجاب عليها جميعاً ـ وفى نفس الوقت ! أى إن العمل المسرحى الذى نشاهده، والذى يجتذب الجمهور كل ليلة عرض غنائى راقص تفيض جنباته بالموسيقى الشرقية، وتتنوع فيه الأصوات البشرية، والتشكيلات البصرية، والحركة الدفاقة، وفى باطن ذلك كله صور شعرية منسوجة دون تعقيد أو تركيب مما لا يحتمله المسرح لتاريخ لم يصبح تاريخاً بل أصبح واقعاًمعاصراً تعيشه الجماهير كل يوم ! فنحن نرى فى الخديوى شخصية تاريخية وشخصية معاصرة معاً، ونرى فى مشاكله مشاكل الماضى والحاضر، ونسمع صوت الشعب الذى تجاهله المؤرخون، أى إنه شخصية حقيقيه وشخصية رمزية فى نفس الوقت !

وتمثل عبارة **فى نفس الوقت**، المدخل الحقيقى فى رأيى إلى هذه المسرحية، أى إن الحكم عليها يقتضى منا أن نأخذ فى حسباننا ذلك الطموح الجارف الذى حدا بجلال الشرقاوى أن يجمع بين الدراما الكلاسيكية (بتأكيده على انسياق البطل وراء حلمه حتى يتسبب فى سقوطه) وبين العمل الموسيقى الذى لا يتطلب إلالوحات تمثل لقطات من الشعر المجسدة فى الحركة والشكل واللون وبين الدلالات المعاصرة الموجهة لأبناء هذا الزمان ! ومعنى ذلك ببساطة أننا لا نواجه مسرحية واحدة، مهما كانت عناصر انتماءاتها الكلاسيكية أو التجريبية أو الغنائية أو الشعرية، ولكننا نواجه عرضاً مسرحياً واحداً يتضمن عدة شرائح مسرحية، تنتمى شريحة واحدة منها فقط للدراما الكلاسيكية ! كيف استطاع جلال الشرقاوى إذن أن يحقق هذا

المزج (الذى يستعصى على الكثيرين من مخرجى الدراما) بمؤازرة سخية من عبد الغفار عودة ـ رئيس القطاع والمخرج النابه ؟ إن مفتاح ذلك يكمن شأنه شأن أى قائد للأوركسترا ـ فى التوزيع، أى اختيار العازفين، لأن التوزيع الموسيقى على الآلات هنا يقوم به المؤلف ! فلديه قمة فى الأداء المسرحى : سميحة أيوب، ومحمود يس، وأشرف عبد الغفور ، ومدحت مرسى وفاروق الدمرداش، وزهور تونع فى هذا الحقل أصغرهن عبير التى يزداد عبيرها انتشاراً كل ليلة، ومى ، ومنال عفيفى، ومن جعلتها أخيراً لأقول لها كم كنت أتمنى أن أسمعها تغنى أكثر وأكثر.. نيڤين علوبة ! ولديه قمه فى الأداء التشكيلى والحركى ـ محمود مبروك و وليد عونى ـ وفوق الجميع أستاذ فى الموسيقى أحمل له منذ الصبا كل الإعجاب ومازلت أعتبر أنه ـ كما يقول عبد الوهاب ـ أبو الألحان الذى أنطق أوتار العود الأرضى بأنغام القبس العلوى : محمد الموجى !

هذه التركيبة إذن هى السر ! وعندما أشهد الجماهير التى تملأ ساحة البالون على سعته، وأتطلع بعينين فاحصتين وأذنين مرهفتين إلى ما تقوله الجماهير ليلة بعد ليلة أقول فى نفسى لقد حققنا حلم المسرح الاستعراضى الحقيقى، وهو المسرح الذى أصبح السمة السائدة فى مسارح أوربا وأمريكا، وهو التحدى الموجه إلى العمل المسرحى فى أشق صوره بسبب تكاتف الجهود المطلوبة، وتنوع الفنون المستثمرة والطاقات المبذولة

أنواع الكوميديا الحديثة

١ ـ كوميديا الشخصية .
٢ ـ كوميديا التورية الساخرة .
٣ ـ كوميديا الكاريكاتير .
٤ ـ الكوميديا الجادة أو المأسوية .
٥ ـ الهزلية بين الكوميديا والمهزلة .
٦ ـ كوميديات تشيكوف القصيرة .
٧ ـ كوميديا الفانتازيا .

كوميديا الشخصية

كان من نتيجة (النجاح الجماهيرى) لبعض عروض المسرح التجارى أن اختلط مفهوم الكوميديا لدى الكثيرين (بل ومفهوم المسرح والفن الدرامى نفسه) اذ بدأ الاعتقاد يسود - بكل أسف - بأن الكوميديا هى التسلية عن طريق الاضحاك بأى وسيلة ممكنةوعن طريق الاسكتشات الموسيقية الراقصة والغنائية التى تدخل جميعافى اطار المنوعات ولا تتصل إلا بلون واحد فقط من ألوان هذا الفن وهو ليس قطعا بأرقاها ألا وهو لون **الهزلية الغنائية**، بل لقد بلغ هذا المفهوم حدا من الشيوع والتغلغل داخل أبناء الحركة المسرحية نفسها جعل النجاح يقاس بعدد الضحكات التى تثيرها كلمات أو حركات مسرحية بعينها لدى الجمهور ! ولذلك فقد وجد الكثيرون صعوبة فى فهم ما قالته مجلة المسرح فى عددها الأول من أن مسرح سعد الدين وهبه يقدم **«كوميديا الموقف القائم على الشخصية»** وطالب البعض صراحة بتفصيل القول فى هذا «النوع» الذى ظن لفيف من القراء أنه ينطبق بداهة على كل كوميديا ولايكاد يحتاج إلى التمييز بينه وبين أى «نوع» آخر !

والحق إن الكوميديا - مثل أى فن درامى - لا بد أن تنبع من موقف، ومعنى الموقف وجود قوى متصارعة تخلق ما اصطلح على تسميته بالتعقيد. ولكن الكوميديا تختلف عن التراجيديا فى أنها تعتمد على امكانية حل هذا التعقيد بإحلال نوع من التوافق بين هذه القوى يعيد المياه الى مجاريها ويعلن انتصار الحياة بانتصار الإنسان على نوازع الصراع والتصارع فالكوميديا - كما قال ناقد كبير «احتفال بالحياة» أى احتفال بقدرة الانسان على الاستمرار ومن ثم فهى احتفال بالانسان نفسه وقدرته على تخطى الصراعات وطاقته على العطاء الذى من شأنه أن يحدث التوفيق فى النهاية التى عادة ما توصف بأنها نهاية سعيدة.

واذا نظرنا من هذه الزاوية إلى تراث الكوميديا فى الدراما العالمية استطعنا أن نفهم سبب ميل معظم الكوميديات إلى تناول الأخطاء التى يمكن علاجها أى تلك العيوب والنقائص فى نفس الانسان وفى المجتمع (أى فى العلاقات البشرية) التى يمكن التغلب عليها . وقد تتمثل هذه فى أخطاء البنية الاجتماعية بسبب أخطاء فى الأفكار أو المفاهيم المتعارف عليها أو المتوارثة أوبسبب أخطاء فى نوازع النفس البشرية لا ترتبط بمجتمع أو بزمان ومكان معين.

● **الظاهر والباطن :**

ولهذا دأبت الكوميديا على السخرية من المظاهر الاجتماعية والبشرية مما جعلها تقترن بإثارة الضحكات على هذه المظاهر الخاطئة سواء فى السلوك أو الطباع أو العلاقات التى تحكم بناء المجتمع . بل إنها لطول اقترانها بالسخرية من العيوب الظاهرة قد دفعت البعض إلى الاعتقاد بأن الكوميديا تختص بالظاهر بينما تتناول التراجيديا الجوهر والباطن . وهو اعتقاد غير صحيح لأن السخرية من الظواهر تتضمن سخرية من كل ما يؤدى إلى هذه الظواهر أى بواطن الشخصيةوكل ما يكمن فى نفس الإنسان من تناقضات.

وفى هذا الاطار يمكننا التفريق بين نوعين من الكوميديا سادا عبر العصور وتفاوتت قيمتهما الفنية بتفاوت تركيزهماعلى الظاهر والباطن. أما الأول فهو الذى يتناول صور البناء (أو التركيبات) الاجتماعية التى انقضى عهدها وبدت نقائصها وأوجه القصور فيها، فأصبحت مثار سخرية المتنورين وقادة الرأى، سواء لما تقتضيه من ألوان السلوك البشرى التى لم تعد مقبولة أو لما تفترضه من أفكار عفا عليها الزمن وأصبحت ممجوجة (مثل نظام الزواج عن طريق الخاطبة المأجورة، أو قواعد السلوك الارستقراطية البالية، أو نظم العمل فى داووين الحكومة وما تشتمل عليه من مفارقات فى علاقات الرؤساء بالمرؤوسين أو الادعاء بغية اكتساب الاحترام وما إلى ذلك).

أما النوع الثانى فيركز على النقائص البشرية التى قد تتولد عن هذه «التركيبات» الإجتماعية أو تتسبب فيها حقا وصدقا !

وقد شهد تاريخ الكوميديا فى العالم - وفى مصر بطبيعة الحال - ألوانا متباينة من هذا النوع كانت تميل فى بدايتها إلى التبسيط الشديد فى مفهوم الشخصية الإنسانية فانحصرت فى **كوميديا الطبائع و كوميديا الأنماط** - وبينما كانت كوميديا الطبائع تركز على خصيصة معينة فى شخصية وتبالغ فى تصويرها بحيث تقترن كل شخصية بطبع معين (مثل البخل الشديد، أوالبلاهة أو الاستغراق فى الملذات الحسية، أو الميل إلى العزلة أو الخوف أوالنفاق.. الخ) كانت كوميديا الأنماط تقدم شخصيات نمطية تحددت ملامحها سلفا بحيث يستطيع الجمهور أن يتعرف عليها بمجرد دخولها إلى المسرح (مثل شخصية الأب الغنى الماكر البخيل، أو ابنته الخادعة له، أو المرابى الذى يتظاهر بالتقوى، أوالعاشق العجوز أو مدعى العلم والثقافة .. إلخ) وهكذا لم يكن الكاتب فى حاجة إلى الافاضة فى تحليل وتصوير هذه الشخصيات لأنها معروفة سلفا ولأنها لاتمثل الانسان الكامل بل نزعة واحدة فيه، ومن ثم وجدنا الحبكات التى استخدمها الكتاب فى هذا الصدد محدودة بهذه الأنماط - وكما قال درايدن الكاتب المسرحى والناقد الإنجليزى الأشهر : كان يكفى الرومان أن يجمعوا بعض الشخصيات النمطية معا حتى تتكون لديهم مسرحية كوميدية !

كوميديا الحب :

ولا يعنى هذا التقسيم الخارجى لنوع الكوميديا أنهما لا يتقابلان أو يتداخلان - بل على العكس فإن الكوميديا التى تسخر من البناء الاجتماعى أو «التركيبة» الاجتماعية - قديمة كانت أم جديدة - تتناول أيضا شخصيات نمطية، وقد يستخدم كاتب ما شخصيات نمطية فى إطار اجتماعى يجعله مثار سخريته وهدفا لضربات معوله النقدى. وفى كل هذا كانت الكوميديا تتطلب إقصاء البعد الشعورى الذى نسميه أحيانا بالتعاطف أو الاندماج الذى تهدف إليه التراجيديا - بمعنى أن كل هذه الكوميديات كانت تحافظ على المسافة بين المتفرج والممثل أى تؤكد على الاختلاف بينهما ولاتسمح للمتفرج أن يوحد فى خياله بين نفسه ومن يراه على خشبة المسرح . ولم يتغير هذا الواضح الا فى عصر النهضة حين نشأ ما اصطلح على تسميته بكوميديا الحب (والتى تطورت إلى الكوميديا الخلقية على أيدى جولد سميث

وشريدان ثم انتهت إلى نوع جديد تماما على أيدى وايلد وبرنارد شو) - وفى البداية كان الحب هو المحور الذى دارت حوله الحبكات مما استلزم ادخال عناصر أخرى من عناصر الشخصية ابتعد بها عن النمطية وكوميديا الطباع، وهى العناصر التى تمثل الجوانب الأخرى للشخصية أى العناصر التى تكتمل بها صورة الفرد - بحيث أصبح من الصعب على المرء أن يقول أن هذه الشخصية فكاهية وحسب، أو إن هذا الموقف تديره أنماط البخل والنفاق وحسب.. إلخ. أى ان التبسيط فى رسم الشخصية والمبالغة التى كان التصوير الفكاهى يقتضيها قد انتهت ليحل محلها نوع هام من التعقيد نتيجة للبعد الشعورى للكوميديا (أى امكانية التعاطف بين الجمهور والشخصيات التى يسخر منها) ونتيجة لانتقال التناقض من الظاهر (من مظاهر السلوك والعلاقات) إلى الباطن - أى إلى التناقض الكامن فى أعماق الشخصية البشرية نفسها.

التناقض الداخلى :

والذى نعنيه بهذا هو أنه بينما كان كاتب الكوميديا القديمة يركز على المبالغة فى التصوير بحيث تختل الأشياء (مثلما يفعل رسام الكاريكاتير) فيبرز التناقض أمامنا فى الحركة والحديث بدأ الكاتب يهتم بتصارع الوعى مع نزعات النفس، أو تصارع نزعات النفس بعضها مع البعض، أو التصارع فيما بين تيارات الوعى نفسها، بحيث تختل «النسب» النفسية للانسان وتنبع المفارقات التى دائما ما اتسمت بها الدراما عبر العصور.. ومعنى هذا أن الموقف الذى تنبع منه الكوميديا، والذى نراه مجسدا على المسرح فى الحركة والكلمة، هو فى جوهره موقف تنازع وتناقض داخلى، أما فى كل شخصية على حدة، أو فيما بين الشخصيات بعضها والبعض أى فى المجال الذى تلتقى فيه النفوس - كلها أو بعضها.

وقد اهتم الكتاب والنقاد بهذا اللون من الكوميديا لانهم رأوا فيه ما يلائم ازدياد وعى الأنسان بذاته - بمشاعره وأفكاره وموقفه من المجتمع والوجود نفسه، وما يتمشى مع اكتشافه لمناطق فى كيانه لم يكن يحلم بوجودها من قبل، وما يعكس ادراكه الدقيق لما يدف بين جوانحه من نزعات متضاربة لم يكن يعرف لها تفسيرا. ومن ثم فقد اتجهت الكوميديا الحديثة نحو المفارقات الداخلية التى أصبحت مادة

صالحة للكوميديا مثلما هى مادة صالحة للتراجيديا. والفارق هو أن التوفيق بينها فى الكوميديا يؤدى إلى نهاية سعيدة تؤكد طاقة الانسان وانتصار إنسانيته، وأذا هى اشتملت على خطأ قاتل (ما يسمى بالخطأ التراجيدى) فانها تنتهى بهزيمة مؤقتة لفرد أو أفراد تهيىء للانسان أن يخرج بقدرة أكبر على مجالدتها والانتصار عليها

كوميديا التورية الساخرة

درجنا على اعتبار التورية نوعا من التلاعب بالألفاظ كما تسمى فى اللغتين الأنجليزية والفرنسية ـ أى أن يستخدم اللفظ المفرد فى موضع بحيث يدل على معناه الأصلى وعلى معنى آخر ينبع من السياق ويعتمد على معرفة المستمع له ولكن ثمة لونا أخر من التورية يقترب من المفارقة ويرتبط بالدراما لارتباطه بالموقف والشخصية ويبتعد إلى حد كبير عن دلالة الكلمات المفردة فبينما يستطع كاتب القصة أو المقال أوالشاعر أن يعتمد على قدرة المفردات على الايحاء بمعان أخرى تختلف عن المعانى الظاهرة لها نرى أن الكاتب المسرحى يعتمد على قدرة الموقف الدرامى على خلق هذه المعانى حتى لأبسط الكلمات ذات الدلالات المحددة.

ويمكننا بصفة عامة تقسيم التورية اللفظية غير الدرامية إلى أربعة أنواع فأولها استخدام الكلمة لتدل على أكثر من معنى ـ مباشرة ـ كقول أحدهم لعازف العود «أنت عودك حلو» أو كقول حافظ ابراهيم لرجل كان قد وعده باهداء ساعة ثم أخذ يماطله «إن الساعة آتية » وهكذا وثانيها استخدام الكلمة بمعناها الاشتقاقى بدلا من معناها الاصطلاحى أو إلى جانبه كقولك «ده شاعر ده ؟ ده شاعر بمغص!» أو «ما قدرش يكتب أى كتب .. راح كاتب كتابه» ـ وثالثها الاستخدام الحرفى (أو الحقيقى) للكلمات أو العبارات ذات الدلالة المجازية كقولهم ان فلانا «يسهر» على رعاية آخر أو قول أحدهم «ضربته كى أضرب لكم مثلا» ورابعها وأكثرها شيوعا هو إقامة توازيات بين المعنى المجازى أو الاصطلاحى والمعانى الأخرى كمن يقول لمأمور المركز «ان مركزك لا يسمح بهذا» أو قول حافظ ابراهيم عندما رأى ساعة جيب ضخمة «دى موش ساعة.. دى سنة» ومثل المداعبات الأدبية التى عرفها الظرفاء .

والشعراء فى الجيل الماضى فحينما كتب حافظ ابراهيم يداعب أحمد شوقى قائلا :

يقـولون إن الشـوق نار ولوعـة فمـا بال شـوقى اليـوم اصبح بارداً

رد عليه شوقى قائلا : «حافظ على الحذاء ! » وعندما مر عبد الله فكرى على الشيخ السمنى وهو جالس فى الشمس قال له «حذار أن تسيح يا سمنى » فرد عليه السمنى قائلا «إننى أقدح فكرى» وهكذا مما يقتضى اللماحية وسرعة البديهة التى شاعت فى حوار دراما عصر عودة الملكية فى انجلترا ودراما آخر القرن التاسع عشر والتى تشيع فى مصر على كافة المستويات والتى تكثر فى نطاق الاشارات الجنسية أى العبارات التى يمكن تفسيرها تفسيرا خارجا والتى تبدو فى أشد صورها وضوحا فى فن «القافية» الشعبية بل وما يمكن أن نسميه أيضا بفن «الردح» .

القافية والردح :

ولاتزال مسرحياتنا الفكاهية تعتمد ـ بكل أسف ـ اعتمادا كبيرا على هذا اللون من التورية اللفظية وبالذات ما أسميته بفن القافية وفن «الردح» ليس احتراما له ولكن اعترافا بمكانته الأدبية والتى لا يخلو منها كبار الكتاب (حتى شكسبير نفسه) والتى تنتشر فى فن الموال الشعبى وتبعث البهجة بين جميع فئات الشعب مهما بلغت درجة ثقافتهم.

ولكن هذا الفن ليس دراميا أى أنه لا يمكن أن يندرج فى فن المسرح من حيث إن المسرح له مقتضياته التى تحتم عدم اعتماد المسرحية على اشواط متتالية من القافية أو «الردح» مهما بلغت درجة امتاعها فإن النماذج التى أبدعها حسين الفار وسلطان الجزار مثلا فى برنامج «ساعة لقلبك» الاذاعى القديم لا يمكن اعتبارها أعمالا درامية فهى حقا نماذج متطورة للقافية التى تنشأ من افتراض اسم أو عمل معين ثم التلاعب بهذا الاسم أو العمل تلاعبا يعتمد على سرعة البديهة واللماحية وأذكر شوطا من هذه القافية قدم فى نفس ذلك البرنامج بين الثنائى رشاد ومنصور حين يصل بعض الضيوف :

الضيف : الأستاذ منصور موجود؟

رشـــاد : مين عايزه؟

الضيف : الأستاذ جرجير .

رشـــاد : يومنا أخضر ونادى.. ودى تبقى مين؟ الأنسة فجلة؟

تفضلى يا آنسة..انتى راسك ناشفة لية؟

الضيف : قل له بس جرجير .. هو عارف انى جاى بربطة المعلم ..

رشـــاد : ما قدرش يا جرجير .. انت لونك مخطوف خالص ..

.. ودبلان كده ومصفر .. أعصر لك لمون؟

وهكذا يظل الاثنان يتلاعبان بالألفاظ بالاشارة إلى النبات المعروف دون أن يخلق هذا موقفا دراميا من أى نوع ـ وهو عادة ما يحدث الآن فى مسرحياتنا الفكاهية إذ تظل الشخصيات تتبادل القافية وكلما أسرفت فيها كان هذا دليلا على لماحية الحوار ونزعته الكوميدية!

التورية والمفارقة :

ولكن التورية الدرامية شئ مختلف تماما عن هذا اللون من التورية إذ إنها تعتمد على التناقض بين الظاهر والباطن أو بين المعلوم والمجهول ـ أى إننا نرى ثمة من يعرف شيئا يجهله آخر ـ وهكذا فهى تقترب من المفارقة التى تعتمد عليها الأعمال الدرامية الناضجة والحقيقة إن أمامنا مشكلة فى ترجمة الكلمة الأجنبية التى تستخدم للدلالة على المفارقة (أى التناقض) والكلمة التى تدل على التورية اللفظية التى لا علاقة لها بالدراما والكلمة الثالثة (موضوع هذا الحديث) وهى التى تدل على التورية الدرامية الساخرة أى الكلمة التى تجمع بين عنصر المفارقة وعنصر التورية وعنصر السخرية الذى رجع فى منشئه إلى سخرية القدر الذى ارتبط عبر العصور بالدراما ولكن كيف تبرز أو تستثمر هذه التورية الساخرة فى المسرح؟ وهل هى قاصرة على الكوميديا لارتباطها بالسخرية؟ أم أن لها علاقة وثيقة بالتراجيديا أيضا بسبب عنصر القدر الذى يتصل بإرادة الإنسان والإرادة الأخرى ـ أى الإرادة التى هى عادة أكبر منه وأقوى ؟

تبرز التورية الساخرة دراميا فى موقف يتضمن شيئا تعرفه احدى الشخصيات وتجهله شخصية أخرى أو يكون معروفا لدينا بينما يجهله طرفا الموقف الدرامى أو هو معروف لديهما ومجهول لطرف ثالث وهكذا ويكون هذا فى أبسط حالاته متصلا بما يحدث أمامنا على المسرح أى على الحركة المسرحية المباشرة بينما يكون فى أدق وأرقى حالاته متصلا بالحركة النفسية والذهنية للشخصيات وهو فى الحالتين يرمى إلى توليد توتر يمكن أن يستثمر فى الكوميديا أو فى التراجيديا اما للسخرية من جهل الإنسان وعجزه عن إدراك آليات الحركة البشرية والطبيعية فى هذا الكون أو فى مجتمع ما وإما لإبراز المتناقضات التى يمكن أن تودى بسعادة الإنسان لجهله بهذه المتناقضات ولأوهامه التى غالبا ما يعتز بها ويعيش لها.

ولننظر إذن إلى أبسط صور التورية الساخرة على المسرح. لنتصور مشهدا بسيطا: دخل لص إلى منزل أحد الأثرياء ليسرق المجوهرات التى تضعها زوجة الثرى فى خزانة . يمكن للمؤلف بداية أن يجعل الزوج يربت بيده على الخزانة ويقول وهو متجه إلى غرفة النوم «الحمد لله اننى أخرجت الجواهر من هذه الخزانة ووضعتها فى غرفة النوم» ثم يخرج وحين يأتى اللص ومعه عدته نراه واثقا من أن السكان قد رحلوا فهو يقول «كويس ان النهاردة الخميس والجماعة فى السينما» ـ هذا هو الموقف فى أبسط حالاته فنحن نرى أن جهود اللص سوف تصطدم بعائقين الأول وجود أصحاب المنزل والثانى عدم وجود الجواهر فى الخزانة وهذه التورية الساخرة المبدئية يمكن أن تتطور حين يكتشف اللص أنه قد نسى مفتاحا هاما فيخرج من المسرح لإحضاره بينما تدخل الزوجة لتقول «الحمد لله اننى أعدت الجواهر من غرفة النوم إلى الخزانة فهنا أكثر أمنا» ثم تتجه إلى المطبخ مثلا لإحضار كوب من اللبن بينما يعود اللص وعندما يحس بوجود حركة ما يختبىء تحت أريكة مثلا فنراه نحن ولا يراه أحد الزوجين ـ فإذا وجد ثلاثتهم على المسرح أصبحت كل كلمة تقال ذات معان متعددة لأن كلا منهم سوف يفهمها بصورة مختلفة .

ورغم شيوع هذا النوع البسيط من التورية الساخرة فى كوميديات موليير (مقالب سكابان مثلا) وشيكسبير (حلم ليلة صيف مثلا) فإنه نادرا ما يكون

بهذه البساطة إذ إنه يعتمد فى جوهره على تورية نفسية أو داخل الشخصية نفسها وذلك بأن يجعل المؤلف من التناقض بين الظاهر والباطن إطارا مجسدا يعكس التناقض النفسى بينهما أو فى داخل الشخصية الواحدة فكثيرا ما يكون اخفاء بعض المعلومات عن شخصية ما وإطلاع شخصية أخرى عليها أو إطلاع الجمهور عليها وسيلة لكشف الخواء الذى يسود تلك الشخصية أو التناقض بين تصوراتها للواقع والواقع نفسه فالذى يحدث لشخصية «فولسطاف» مثلا فى مسرحية شيكسبير «زوجات وندسور المرحات» من اختباء خلف الستارة ودخوله بعد ذلك سلة «الغسيل» وحضور الزوج الغيور وشكه فى الأمر ثم تنكره بعد ذلك ومقابلته لفولسطاف .. كل هذا يعكس التناقضات التى تعج بها الشخصية التى أصبحت من كلاسيكيات الأدب العالمى .

الستائر المسرحية :

أما فى التراجيديا فان التورية الدرامية تهيىء للكاتب أن يعكس تناقضات معرفة الشخصية وجهلها فى مواقف تقترب فى المسرح الحديث من مواقف قوة القدر فى المسرح الكلاسيكى. وخير نموذج لهذا ما نراه فى مسرحية «عطيل» لشكسبير حين ينصب «ياجو» شباكه وفخاخه للبطل فى مشاهد تلو مشاهد من التورية بلإن حدث المسرحية كله يعتمد على التناقض بين ما نعرفه نحن عن ديدمونة وما يتصوره عطيل زوجها عنها، بل وما نعرفه عن عطيل وما يعرفه هو عن نفسه، وحينما يجسد شكسبير هذا الموقف فى كلمات عطيل قبل قتل ديدمونة نجد أن الموقف هو الذى يعطى لكلماته قدرتها على التورية الدرامية. أى إن الكلمات البسيطة «فلأطفىء النور أولا .. ثم أطفىء هذا النور». أى نور حياة ديدمونة . تعنى فى الحقيقة أن عطيل يعنى ما لم يكن يتصور أنه يعنيه! فهو يطفىء نور حياته أيضا ونور حب لم يكن يعرف مداه ونور حياة حافلة لم يستطع أن ينفذ إلى أقطار ذاته التى تسودها ظلمات الشك وانعدام الثقة .

وكان درايدن يطلق على الحيل المسرحية التى اقتضتها التورية الدرامية فى عصره «الستائر المسرحية» بمعنى ان ثمة ستائر تقوم فيها بين الممثلين بعضهم والبعض . نفسيا وجسديا . تمكن بعضهم من معرفة ما لا يعرفه الآخرون وتمكن

النظارة دائما من الاطلاع على خبايا صدورهم وسواء كان الكاتب يقبل مذهب درايدن أم يرفضه وسواء كان ينزع إلى الكوميديا أم يميل إلى التراجيديا فإنه دائما يلجأ إلى التورية الساخرة باعتبارها وسيلة درامية فعالة. من أحمد شوقى الذى يبدأ مسرحية «مصرع كيلوباتره» بنشيد على السنة الجمهور الذى يتغنى بالهزيمة وهو يتصورها نصرا :

يومنا فى اكتيوما
ذكره فى الأرض سار
اسألوا أسطول روما
هل أذقناه الدمار

إلى الأقنعة المسرحية التى استخدمها جلال الشرقاوى فى مسرحية «الجوكر» والتى تمثل الاستخدام الحركى للتورية الساخرة فى الكوميديا الخالصة، بل إن التورية الدرامية قد استخدمت فى الأدب الحديث فى فنون غير مسرحية لدى القصة القصيرة مثل القصاص الإنجليزى الحديث «ساكى» والقصاص العظيم هـ.أ. بيتس ، بل وفى أدبنا العربى محمود تيمور (فى مرحلة انسلاخه عن تقاليد موباسان) ونجيب محفوظ فى عدد كبير من قصصه القصيرة .

لم تعد التورية فنا لغويا يعتمد على التلاعب بالألفاظ وإنما أصبحت وسيلة درامية فعالة تعين الكتاب على إثراء أعمالهم عن طريق التوتر الذى تهيئه والذى مكنهم من ارتياد قمم جديدة فى فنونهم المختلفة .

كوميديا الكاريكاتير

رغم أن المسرح الحديث قد تخطى مرحلة التقسيم «الخارجى» للأنواع المسرحية بالمعنى القديم - أى إلى كوميديا وتراجيديا أو حتى إلى تراجيكوميدى - ورغم أن المسرح المعاصر قد شهد من التيارات الفنية والفكرية ما جعله يعترف بأنواع مسرحية جديدة يصعب تصنيفها أو ادراجها فى هذا الباب أو ذاك - مثل المسرحية الاجتماعية (أو مسرحية المشكلة الواقعية) والمسرحية العبثية والمسرحية الفكرية الخالصة أو الغنائية والراقصة .. الخ . فإننا مازلنا نواجه روح المأساة أو روح الملهاة فى هذه وتلك جميعا .. حتى لو استعصى التصنيف والتبويب وفقا للقواعد الكلاسيكية .

ويذهب جمهور النقاد إلى أن تراث مسرح العبث كان له أكبر الفضل فى هدم الحاجز الذى كان يفصل بين الأنواع القديمة لسبب لم يغب عن فطنة القدماء وان كان لم يتضح إلا فى عصرنا هذا الا وهو التغير الثورى فى النظرة إلى الشخصية الإنسانية بحيث لم تعد بناء ثابتا متجانسا على الدوام مهما كانت عناصر الثبات فيها - وهو التغير الذى أتى به علم النفس الحديث - ثم التغير الذى طرأ على مفهوم الذهن ومن ثم على مفهوم المنطق أو علم التفكير - بحيث لم تعد اللغة وسيلة اتصال ثابتة المعانى والوحدات بل أصبحت وسيلة من الوسائل التى قد تحول دون التوصيل - وهو التغير الذى أتت به الفلسفة اللغوية على أيدى برتراند راسل وفتجنشتاين وجلبرت رايل - وثالثا ذلك التغير الذى أصاب فكرة أو مفهوم الإنسان الفرد فى القرن العشرين نتيجة لتطور فكرة الدولة الحديثة وتوسلها بأجهزة إعلام تخاطب السواد الأعظم بحيث تنحو نحو التعميم والتبسيط والتنميط أى إنها تتكىء على

العناصر المشتركة ـ وهى الأدنى والأبسط وتبتعد عن الاختلافات الفردية بحيث لم تعد تتيح للذهن أن يمارس طاقاته الخلاقة وللفرد أن يطلق العنان لخياله المبدع .

ولقد تضافرت هذه العوامل جميعا لتجعل من مسرح العبث البوتقة التى انصهرت فيها عناصر الأنواع الأدبية لتخرج نوعا يستجيب لعصرنا الذى أصبح ديدنه التساؤل والمناقشة بدلا من التقبل والنقل والتسليم ـ فإذا بكتاب مسرح العبث يطرحون القضية بعد القضية ويثيرون التساؤلات الجادة من خلال المواقف «غير المعقولة» ـ سواء منها ما يحاول هدم فكرة الثبات والجمود (فى الشخصية ، أو فى قوانين المنطق واللغة، أو حياة الإنسان الفرد) ـ أو ما يحاول التركيز على استحالة النظرة إلى حياة الإنسان فى القرن العشرين نظرة جادة بعد أن تغيرت طبيعة العلاقات فيما بين الأفراد من ناحية وبين الفرد وبين النظم أو المؤسسات الاجتماعية من حوله من ناحية أخرى لتصبح علاقات تتفاوت نسب أجزاء بعضها إلى البعض إلى حد التشوه الذى يثير الضحك والسخرية بقدر ما يدفع على التفكير والتأمل الجاد العميق . وهكذا انتقل فن السخرية فى مسرح العبث إلى مرحلة الكاريكاتير اللفظى ليعكس حياة الكاريكاتير الإنسانى فى مبالغات الصورة والفكرة والحركة بحيث نشأ لدينا بعد ما يقرب من ربع قرن لون من فن الكاريكاتير المسرحى يجمع بين العديد من العناصر الدرامية التقليدية وينفرد بما يتسم به من روح هجوم ساخرة تتوسل باللقطات القصيرة اللاذعة اللاسعة فى تركيزها وحدتها.

والكاريكاتير ـ فى مجال الفنون التشكيلية ـ حديث النشأة إذ نشأ مع الصحافة وربما لم نستطع أن نرصد جذورا له أبعد من صحائف المواويل الشعبية التى سادت أوربا فى القرن السادس عشر وكانت تصور فى أول أمرها غرائب الطبيعة وغرائب الحياة الإجتماعية ثم تطورت على مدى قرنين لتصبح وسيلة للنقد الإجتماعى والسياسى بحيث رأينا فى القرن الثامن عشر ـ فى إنجلترا مثلا ـ أرباب هذا الفن يزاوجون بين الأشعار التى تبالغ فى تصوير جور النظم الإجتماعية وبين الصور التى تقرب فكرة هذا الجور إلى القارىء مثل تصوير احد الأغنياء وهو يلتهم الفقراء أو تصوير أسنانه وقد طالت وأصبحت مثل آله حادة قاطعة ـ أو تصوير بعض زبانية النظم السياسية التى حطمتها الثورة الفرنسية فى صورة ذئاب أو كلاب ـ واستمر فن الكاريكاتير مرتبطا بالشعر والتعليق الإجتماعى والسياسى

(ربما حتى يومنا هذا) ثم انتقل إلى بعض الأنواع الكوميدية خارج نطاق مسرح العبث بحيث أصبح يمثل تيارا متميزا وإن لم يكن مستقلا كل الاستقلال . وربما كان أهم ما أتى به التيار هو اطلاعنا على أن فن الكاريكاتير الأدبى أسبق من كاريكاتير الفنون التشكيلية إذ بدأنا نرى فى التراث العالمى جذورا له وملامح محدودة ترتفع به عن دوره فى السخرية (أو الهجاء - كماعرفه العرب) وتقترب به من أرقى الفنون البشرية المعاصرة .

معنى الكاريكاتير :

ويكمن جوهر الكاريكاتير - كما يقول الفيلسوف هنرى برجسون - فى قدرة الفنان على رؤية النزعة الكامنة فى النفس وإخراجها إلى السطح فهو فن لا يتوسل بالمبالغة لمجرد المبالغة فى إحدى قسمات الوجه أو الجسم مثلا ولكنه يدرك معنى احدى القسمات فيخرجه إلى السطح عن طريق التكبير - أى إنه لا يعارض الطبيعة بل يتبع خطوطها فيكبر بعضها ويصغر البعض الآخر بحيث يحطم التوافق الظاهرى بين الملامح ويبرز الخلل الكامن - أى إنه يلقى بالضوء على «التشويه الذى تميل إليه الطبيعة فى ملامح الإنسان» - ويقول برجسون :

«ينحصر فن رسام الكاريكاتير فى استشفاف هذا الميل الذى ربما لا يظهر جليا على السطح ومن ثم فى إخراجه إلى حيز الوجود المرئى بتكبيره أمامنا. إنه يجعل تغيرات معينة ترتسم على وجوه نماذجه بحيث تعبر عن أعمق ميول هذه النماذج - ومعنى ذلك انه يكتشف تحت التوافق السطحى للأشكال جمودا وتحجرا. انه يكتشف اختلالا وتشويها لا يزيد عن كونه محتملا ولكنه ياتى به إلى السطح فكانما أخرج الشيطان من داخله».

وبرجسون يحاول هنا إدراج فن الكاريكاتير فى إطار نظريته العامة عن الكوميديا والضحك وذلك بالتأكيد على التحجر والجمود الذى يمكن استشفافه فى النفس ولا يستطيع إلا رسام الكاريكاتير أن يضع يده عليه .

ولكننا نرى اليوم أن إكتشاف أو تكشف العنصر الآلى فى الإنسان ليس وحده ما يدفع على الضحك بل بدأنا نرى أن هذا التضخيم قد يكون دليلاً على تعقيد فى

النفس البشرية يدل دلالة واضحة ـ كما يقول «وايلى سايفر» ـ على وجود تلك القوى الخفية فى النفس البشرية والكامنة فى اللاوعى . وربما كان فرويد حقاً (كما يقول سايفر) هو العالم الوحيد الذى قال بأن النكتة ـ مثل الأحلام ـ تنبع من اللاوعى وبأنها وسيلة لإطلاق هذه القوى أو الدوافع اللاواعية وهكذا فإن ثمة علاقة مباشرة بين الرسم الإنطباعى حتى عند فان جوخ أو فى تماثيل مايكلانجلو الناقصة وبين الكاريكاتير إذ إننا نستطيع أن نرصد «خط استمرار» بين التشويهات التى يلجأ إليها رسامو الكاريكاتير وأساتذة فن «التصوير المفزع والفظيع» (الجروتسك) فى تماثيل العصور الوسطى و الأشكال الحجرية البارزة المخيفة المنحوتة فى الأبنية الضخمة وبين فن الكاريكاتير الحديث بدلالاته النفسية العميقة .

وإذا كانت هذه الدلالات تشير حقا إلى اختلال فى النظرة قدر ما تشير إلى اختلال فى الواقع ـ أى إذا كانت تعكس وتجسد أحلام العصابيين أو أحلام المجانين بقدر ما تعكس وتجسد واقعا اختلت نسب أجزائه فى الحقيقة، فإن فنان الكاريكاتير يؤدى دورا مزدوجا إذ أنه يبرز الخلل من الناحيتين الذاتية والموضوعية معا بحيث يبرز الأحلام الباطنة فى صور مختلة ظاهرة ويجسد الخلل الظاهر فى صورة نفسية ممزقة . وهكذا فإننا كثيرا ما رأينا الكتاب يعكسون صورة العصر فى بعض الشخصيات التى تطغى عليها خصيصة من الخصائص، أو يجسدون الأحلام الشائهة فى صور من الواقع تختل نسبها كما يحدث فى بعض أنواع مسرح العبث .

ومن هذا المدخل يمكننا أن نرى ثلاثة أنواع رئيسية لكوميديا الكاريكاتير أولها كاريكاتير الشخصية وثانيها كاريكاتير الموقف وثالثها وأهمها كاريكاتير الفكرة .

كاريكاتير الشخصية :

مثلما يركز الرسام على أحد ملامح الشخصية يلجأ الكاتب إلى تكبير خصيصة من الخصائص النفسية حتى يجعلها تطغى على سائر السمات التى تهبها التوازن والاستواء فكأنما هو يقدم إلينا «حالة تضخم مرضى» لعنصر نفسى قد ينعكس فى السلوك أو فى الأفكار أو فى المشاعر أو فى العلاقات القائمة على هذه جميعا . ومن ثم فنحن نواجه فى كاريكاتير الشخصية اهتزاز النسب بين

عناصر الشخصية نتيجة لتكبير خصيصة نفسية بعينها وتضخيمها أكثر مما ينبغى.

وقد عرف الأدب العالمى هذا اللون من التصوير الكاريكاتورى فى شتى عصوره، وحتى فى فجر المسرح اليونانى كانت بعض الأقنعة تمثل الخصائص المهنية أو الصفات النفسية الغلابة التى تطورت منذ عصر الرموز (عصر الآلهة الوثنية بما ترمز له من صفات النفس البشرية كالغضب والانتقام والحب والبغض..الخ) ثم كانت الأنماط التى تمخضت عنها دراما العصور الوسطى بأنواعها من مسرحيات الأسرار ومسرحيات الأخلاق - كانت هذه الأنماط تمثل أيضا تصويرا كاريكاتوريا تجريديا - ثم كانت كوميديا «الطباع أو الأمزجة» فى عصر النهضة التى بلغت ذروتها فى دراما القرن السادس عشر فى إنجلترا على أيدى بن جونسون وغيره من معاصرى شيكسبير . وقد اشتهرت هذه الشخصيات وذاعت وأصبحت كل شخصية علما على الخصيصة النفسية التى تضخمت إلى الحد الذى أصبحنا نذكرها به خارج نطاق الموقف الدرامى أو المسرحية أو حتى بعيدا عن الإنسان الذى اقترنت به أول الأمر - وهذا لا يقتصر بطبيعة الحال على أدب المسرح بل ينسحب على التصوير الفنى الكاريكاتورى فى الأنواع الأدبية الأخرى مثل الرواية والشعر الغنائى والقصصى والهجاء .. الخ . فكلنا يذكر بعض شخصيات ديكنز وبعض شخصيات موليير مثلما نذكر الشخصيات التى أبدعها الجاحظ فى البخلاء و البيهقى فى المحاسن والأضداد - بل إن الأدب العربى ليحفل بهذا اللون من التصوير الكاريكاتورى - ويكفى أن نذكر شخصية جحا أو شخصية هبنقة (رمز الحمق) أو أشعب الطفيلى (بل إن طفيل بن زلال الكوفى نفسه من ابتداع الكتاب إلى حد كبير) ولا شك أن عشرات الشخصيات التى تطالعنا فى كتب الأخبار والسير (مثل الأغانى) من كذابين ومتنبئين وماجنين .. الخ . تعتمد على الأدباء العرب الذين كانوا يخافون من الجهر بحقيقة تأليفهم وتضخيمهم لهذه الشخصيات حتى لا يشك القراء فى سائر رواياتهم وأخبارهم وقصصهم . وهل منا من يشك فى أن قصة «قضاء يوم السبت مع الشيطان» التى يرويها أبو الفرج الأصفهانى قصة من نسج الخيال وهى أن إبراهيم الموصلى أو اسحق الموصلى أو غيرهما من المغنين قد قضى يوم لهو وشراب وغناء مع زائر عبقرى أفليس تصوير

هذا الزائر على أنه الشيطان تصويرا كاريكاتوريا؟ وما أشبه التصوير الكاريكاتورى الذى يبدعه الجاحظ لابن عبد الوهاب فى رسالة التربيع والتدوير بتصوير شكسبير لشخصية فولسطاف فى عدد من مسرحياته آخرها زوجتان مرحتان من ضاحية وندسور وشتان اذن بين ابتداع شخصية وهمية مثل عيسى بن هشام لدى بديع الزمان الهمذانى ومن محاولة الالتزام بالصدق التاريخى فى كثير من كتب السير والأخبار! إن شخصية عيسى بن هشام من نسج الخيال وتستطيع أن تقدم أقاصيص خيالية كاريكاتورية يمكننا أن نقبلها ونضحك عليها ومنها ومعها كما يمكننا أن نقبل ما تحتويه بعض المقامات من غرائب (انظر المقامة البشرية لبديع الزمان) قبولنا للغرائب التى تحكيها مواويل القرن السادس عشر فى إنجلترا (جرد أحدهم سيفه وانقض على الأسد ففلق هامته بضربة واحدة! أو كتب على الملك الظالم أن يعمل معداويا وما يزال حتى هذه اللحظة ـ كما يقوم الأخوان جريم ـ يضرب بمجدافيه فى الماء ! أو ظل الشره يشرب حتى جف ماء الأرض جميعا! وهكذا). وأبرز نماذج كاريكاتير الشخصية هى نماذج كوميديا الطباع التى تفوق فيها بن جونسون . لنأخذ أمثلة من مسرحية شهيرة هى مسرحية فولبونى أو الثعلب ـ إننا نجد هنا نماذج متعددة لشخصيات كاريكاتورية اختار لها المؤلف أسماء الطيور والحيوانات واسمع ما يقوله فولبونى فى المشهد الافتتاحى للمسرحية مخاطبا خادمه موسكا :

فولبونى : أقول عم صباحا أيها النهار .. ثم أنشد النضار ! افتح الباب على المحراب يا موسكا لأشهد طلعة القديس .

(موسكا يرفع غطاء الصندوق)

مرحى بروح العالمين وروحى

إن فرحتى برؤيتك

تفوق فرحة الوجود

ولهفة الأرض على إشراق الشمس فى برج الحمل

بل إن نور الشمس لا يرقى لنورك

انظر إليه بين سائر الكنوز
كأنه النيران في الليل البهيم
أو مثل نور الفجر أول الزمان
عند خلق الأرض من سدم العماء !
توهج الذهب
فأفلت الظلام ساريا فى باطن الثرى
ياشمس روح فاقت الشمس سنى!
يادرة الفلك
دعنى أقبلك
دعنى أصلى لك
يا كنزى المقدس .. فى غرفتى المباركة
ما أصدق الحكيم حين قال :
«أزهى عصور الشعر عصر الذهب»
يا أحسن الأشياء كلها
يا فرحة تفوق ألوان الفرح
فى قلب طفل أو أب أو صاحب
وكل حلم يقظة في أرضنا !
قالوا إلهة الجمال من ذهب
لها عشرون ألفا من فوارس الهوى !
هذى حدود محاسنك
هذى حدود غرامنا بك
قديسنا الحبيب :
أنت الإله الصامت البليغ

فالصمت من ذهب
وعقدة اللسان لا يحلها سوى الذهب!
أنت لا تفعل شيئا
لكنك الدافع للأفعال
ياثمن الأرواح
يامن تجعل نيران جهنم صنو الجنة
أنت الفضيلة والذيوع فى مدارج الشرف
من يحمل الذهب
يفوز بالشرف
ويعرف الشجاعة
ولذة الأمان
وحكمة الزمان!

هذه المبالغات التى تتوالى لا تكشف فحسب عن نزعة شاذة فى نفس فولبونى ولكنها تجسد هذه النزعة بصورة كاريكاتورية بحيث يبرز الذهب كأنه عاطفة غير أرضية متخذا صورة المشاعر الروحية التى تقترب من الإحساس بالدين. فمنذ اللحظة الأولى نرى تشبيه الذهب بالقديس وتشبيه الصندوق بالمحراب ثم تتوالى التشبيهات بالروح والحياة والنار والنور والقداسة والفن (الشعر) والفرحة والحلم والجمال والصمت والكلام ودوافع الأفعال والفضيلة والذيوع والشرف والشجاعة والأمان والحكمة! إن هذه المبالغات مضحكة حقا ولكنها ليست نمطية أى إنها لا تمثل نمطا ثابتا متكررا ولكنها كاريكاتورية لاعتمادها على اختلال النسب والعلاقات والقيم . والفارق بين الكاريكاتير والتصوير النمطى بالغ الأهمية لأن فولبونى ليس نمطا بشريا ولكنه تجسيد لميل طبيعى فى البشر - يوجد فى كل إنسان بدرجات متفاوتة من العمق ولكنه زاد فى يد شاعر الكاريكاتير عن الحد فأصبح مضحكا - أى إنه ليس مضحكا لأنه مناف للطبيعة ولكنه مضحك لأن النزعة الطبيعية فيه زادت عن الحد فأخلت بالاتزان النفسى له !

كاريكاتير الموقف :

ويتوسل الكوميديا بلون آخر من الكاريكاتير يعتمد على تغير العلاقات بين المقومات النفسية لعدد من الشخصيات حتى ولو كانت تحتفظ بالأحجام الطبيعية لهذه المقومات ، أى إن المبالغة تصيب علاقة ما على حساب سائر العلاقات ومن ثم يكون الخلل المحتوم فى «التركيبة» الاجتماعية التى لاتقوم إلا على علاقات سوية أى متوازنة . والفارق بين هذا اللون من الكاريكاتير وبين كاريكاتير الشخصية كبير جدا لأن العلاقة التى تتشوه لا تتصل بجوهر المشاعر البشرية ولكن بأشكال السلوك فى مجتمع بعينه وزمان بعينه حسبما تحدد التقاليد وحسبما يقضى العرف السائد ـ فعلاقة الهيمنة والسيطرة بين الرئيس والمرؤوس فى أى عمل حكومى لا تتصل بمشاعر بشرية أصيلة ولكنها تنبع من التقاليد التى تقضى بالطاعة والملق خوفا من العقاب أو طمعاً فى الثواب وطالما كانت هذه العلاقة مقدمة بالنسب المألوفة فى مجتمع ما فلن تثير أى دهشة أو تقترب من عالم التناقض الكوميدى أما اذا قدم لنا مؤلف ما هذه العلاقة وقد أصبحت علاقة تبعية آليه تجعل المرؤوس يقول إنه يحب نفس ألوان الطعام التى يحبها رئيسه ويتكلم بنفس اللغة التى يتكلمها ويرتدى نفس أنواع الملابس .. الخ . فإننا نرى صورة كاريكاتورية لعلاقة خرجت عن طورها فأصبحت تدعو للسخرية والرثاء معا ..

ولنأخذ نموذجا من مسرحية حديثة هى « مسافر ليل» للشاعر صلاح عبدالصبور ـ فنحن نجد هذه العلاقة التى تقوم على الحيطة والحذر فى معاملة الأغراب أو الرؤساء ـ الذين قد يكونون حقا ذوى سلطان ونفوذ وقد لا يكونون ـ وقد تحولت إلى علاقة كاريكاتورية ساخرة بين راكب قطار الليل وبين عامل التذاكر الذى يزعم أنه الإسكندر الأكبر .. فالموقف يقوم على أشخاص لا مبالغة فى خصائصهم النفسية بداية ، ولكنهم يتحولون فى ضوء العلاقه الكاريكاتيرية إلى نماذج نضحك منها ونرثى لها ـ خاصةً عندما يكف عامل التذاكر عن زعمه بأنه الإسكندر الأكبر ويؤكد أنه ما زال عامل التذاكر فى نهاية المشهد :

الـــــــراوى : قال الراكب فى نفسه
ما يدرينى فلعل الرجل هو الإسكندر
ولعل الموتى العظماء
ما زالوا أحياء
وعلى كل فالأيام غريبة
والأوفق أن نلتزم الحيطة
ولعلى إن لنت له أن يتركنى فى حالى
(قال الراكب فى نفسه)
فلأتذلل له

الـــــراكـــب : ماذا تبغى منى يا مولاى ؟
عفوا ، مثلك لا يبغى من مثلى شيئا ..
أعنى .. بم يشملنى عطفك؟
بم تكرمنى
هل تجعلنى سرجا لجوادك؟

عامل التذاكر: ضاقت نفسى بركوب الخيل الآن

الـــــراكـــب : هل تجعلنى فرشة نعلك؟

عامل التذاكر: يندر أن أمشى ، يؤلمنى اللمباجو
أتمدد أحيانا فى الشمس وأخذ حمام بخار كل صباح

الـــــراكـــب: فلتجعلنى فحاما فى حمامك
اعهد لى بمناشفك الوردية
اجعلنى حامل خفيك الذهبيين
لكن لا تقتلنى .. أرجوك

عامل التذاكر: لم تصرخ يا سيد؟
هل تحلم ؟
لم تجمد كالفأر المذعور؟
لأظن بأنك لم تركب قاطرة من قبل
أوه ، لم يشحب وجهك حين أمد إليك يدى؟

أو لا تعرفنى؟

الـــــراكــــب: أنت الإسكندر

عامل التذاكر: ليس أسمى الإسكندر

أسمى زهوان

الـــــراكـــب: بم تأمر يا مولاى الـ .. زهوان ؟

عامل التذاكر: مذعور .. وغبى !

أولا تدرك من ثوبى ما أطلب ؟

أطلب تذكرتك ..

هذا عملى ..

هذه العلاقة إذن علاقة اختلفت النسب فيها عن النسب الإجتماعية المعهودة فخرجت بصورة كاريكاتورية وبما تطلبت أداء كاريكاتوريا أى يتسم بالمبالغة فى الحركة والإيماءة ونبرات الصوت، وربما كان هذا ما جعل صلاح عبد الصبور يقول فى تذييله إنه يتصور إخراج هذه المسرحية فى إطار الهزلية التى تنزع إلى المبالغات الكاريكاتورية تمثيلا وإخراجا .

كاريكاتير الفكرة :

ويتصل هذا اللون اتصالا وثيقا بنوع آخر هو كاريكاتير الفكرة . أى المبالغة فى هذه الفكرة أو تلك حتى تتضح بلاهتها أو المبالغة فى تصغير أفكار أخرى بجوارها لإبراز التناقض الشديد بينهما ـ وقد يتخذ هذا اللون ـ بل غالبا ما يتخذ ـ صورة الفانتازيا أى صورة الموقف الخيالى الذى يتطور وفقا للمنطق المقبول للأشياء . وقد شاع هذا فى مسرح العبث فى الهجوم على تقاليد المسرح الكلاسيكى ـ كما شاع فى معظم ألوان المسرح التجريبى الحديثة .

ولنأخذ مثلا من مسرحيتين نشرتا فى مجلة المسرح (العددين الأول والثانى). الأولى هى **الأستاذ** تأليف سعد الدين وهبة، والثانية هى **الساعة الناطقة** تأليف توم ستوبارد . الأولى تتخذ إطارا إجتماعيا وسياسيا واسعا فتقدم صورة

كاريكاتورية لعدم المبالاة من جانب الشعب إزاء بطش الحكام أى فقدان القدرة على السمع أولا ثم فقدان الآذان أنفسها! والحقيقة أن هذه الصورة الاستعارية تتطور فى عدة اتجاهات كاريكاتورية ليس فقط على المستوى العام بل أيضا على مستوى المعنى ومستوى الفكرة بحيث يستخدم المؤلف وسيلة من وسائل مسرح العبث فى تقليب الأمر على وجوهه التى تشتط فى البعد عن الواقعية وتدخل مجال اللامعقول الذى هو فى الحقيقة «كاريكاتير فكرى» ـ فاتهام الناس ظلما فى قضايا سياسية والحكم بادانتهم ظلما يتخذ هنا صورة تتضخم فيها الأبعاد حتى تصل إلى موقف يتحول فيها مفهوم القضية السياسية إلى عبث مؤلم ـ فهو فكه من ناحية ويدعو للرثاء من ناحية أخرى وهذا هو السلاح الذى يستخدمه رسام الكاريكاتير فى النقد السياسى :

(يدخل خمسة رجال يدفعهم الوزير أمام المنصة ويقف إلى جوارهم)

المـلـكـة: تهمتهم أيه ؟

الـوزيـر: التآمر على نظام الحكم فى المدينة والتحريض على اغتيال الحكام والمحكمة العليا حاكمتهم وأصدرت عليهم الحكم بالإعدام.. والمطلوب اعتماد الحكم للتنفيذ .

المـلـكـة: ايه هى الجرائم اللى ارتكبوها ؟

القـاضـى: الجماعة دول مضى عليهم دلوقت أكثر من شهر ساكتين .. ما بيتكلموش.

المـلـكـة: وفيها ايه دى ؟

القـاضـى: لما فاتت المدة الطويلة دى شكينا فى المسألة .. قبضنا عليهم ووضعناهم تحت المراقبة .. وبرضه ما اتكلموش ..

المـلـكـة: (بضيق) وبعدين ؟

القـاضـى: حلم جلالتك شوية ..

المـلـكـة: اتفضل

القـاضـى: أحلناهم للطبيب وكشف عليهم لقى لكل واحد لسان فى حنكه.

المـلـكـة: هو مفروض ما يبقاش فيه لسان فى حنك الإنسان كمان ؟

القــــاضي: لا .. خفنا احسن تكون ألسنتهمااختفت والا حاجة .. نبقى احنا ظالمين ..

المـلـكـة: وبعدين ؟

القـــاضي: الطبيب قرر أنهم يقدروا يتكلموا لو أرادوا الكلام .. استعملنا معاهم كل الوسائل المحزنة والمفرحة والمؤلمة والغير مؤلمة مافيش فايدة .. ضربناهم مافيش فايده .. كويناهم بالنار مافيش فايده برضه .. قلنا لابد يكون فى الأمر سر .. واجتمعنا وحضر الوزير الأفخم وأثناء بحث الأمر عرفنا السر الرهيب الذى يخفيه هؤلاء المجرمين ..

المـلـكـة: أيه هو ؟

القـــاضي: حلم جلالتك .. حضرة الوزير وأنا قلنا لبعضنا : الناس دول مش عايزين يتكلموا ليه فى مدينة ماحدش فيها بيسمع حاجة إلا الحكام .. سألنا نفسنا .. هم خايفين يتكلموا ليه ما دام الناس ما بتسمعش .. يبقى لازم هما خايفين من الحكام عشان الحكام بس هم اللى بيسمعوا .. ولما وصلنا لحد كده سألنا نفسنا أيه هى الحاجة اللى الناس تخاف تتكلم فيها قدام الحكام ..

هذه إذن آراء أو أقوال لا تنتمى إلى شخص معين مهما اختلت فيه الدوافع والمشاعر كما يحدث فى كاريكاتير الشخصية ـ كما أنها لا تنتمى إلى موقف مبنى على التناقض الصارخ الذى يخلق علاقة شاذة بين نزعتين أو فكرتين أو يخلق علاقات ذات نسب مختلفة (بالتصغير والتكبير) ولكنها تنتمى إلى إطار كاريكاتيرى ـ كما قلنا ـ يعتمد على التطرف فى تصوير الفكرة حتى يصل بها إلى حد البله ، وهو نفس ما يحدث فى مسرحية **الساعة الناطقة** حين نرى جلاديس وقد تحولت إلى آلة لضبط الوقت نتيجة للاهتمام «اللامعقول» بالتوقيت ورصد الساعات والدقائق بل والثوانى فى عالم أصبح يهدر الزمن أكثر من إهداره أى شىء آخر ـ وهذه هى الفكرة التى يصل بها توم ستوبارد إلى حد التطرف حين يواجه بين إحساس جلاديس بالزمن حقا ـ بمعنى الديمومة والخلود ـ وإحساسها به باعتباره دقات ساعة لا معنى لها ! إن رصد الوقت أصبح تقطيعا له وفتكا به:

جــــــلاديس: الفكرة بدأت تهرب
أو تغدو فكرا آخر
أو قل بدأت تتكشف لى
إذ يعتقدون بأنهم اخترعوا الزمن لصالحهم
لاراحتهم
ولذلك فتكوا بالزمن
فتقطّع فى أيديهم دقات أو تكات
ستون دقيقة
إثنا عشر وثنتا عشرة
عشرون وأربع ساعات
حتى يعرف حائز قصب السبق
من حطم أرقام الألعاب الأولمبية
ومتى نتوقف عن تقديم الأطباق لرواد المطعم
فى بهو الفندق
ومتى تبدأ أيام الموسم
أو لا تقبل أموال رهان الخيل
ومتى نأوى للنوم
أو نترك المحطة
ونجدد طلب العضوية
حين يحين الموعد ويفوت
بل حين يضيع الموعد ويفوت الوقت
حتى نعرف أين مكاننا
وكم لبثنا
بل زعموا ذلك أمرا هاما
حتى نعرف ماذا بقى من العمر
وهل يهم ذلك ؟
فيعرفون أننا عرفنا

أنهم قد عرفوا
أننا نعرف .. أنهم يعرفون !

وتصل اللقطة الكاريكاتيرية إلى ذروتها فى المشهد الأخير عندما يدخل فرانك على اللورد - رئيس المصلحة - مطالبا بزوجته

فـــــرانك : هل أنت الرئيس الأعلى ؟
الـــلورد : بالتاكيد ..
فـــرانك : ماذا فعلت بزوجتى جلاديس !؟
مـورتيـمـر كيف تجرؤ على اتهام رجل فاضل مثل اللورد -
الـــــلورد أرجوك يا مستر مورتيمر .. دعه يتكلم ..
فــــرانك إنها الساعة الناطقة ..
الـــــلورد ماذا تعنى ؟! و - ق - ت ؟
نعم .. إنها جلاديس ..
(مستغرقا فى الضحك) يا صديقى العزيز .. لا يوجد أحد اسمه جلاديس .. ولا يمكن أن نولى زوجتك مسئولية الزمن .. إنها آلة .. كنت أتصور أن الجميع يعرفون ذلك .
آلة ؟
تصور أنها زوجته !! (ضحات من الجميع) تصور أنها زوجته!

ولا يعنى تقسيمنا الكاريكاتير الكوميدى إلى هذه الأنواع الرئيسية أنها منفصلة أو أنها الأنواع الوحيدة التى يمكن رصدها فى هذا المجال فالواقع أن مستويات الكاريكاتير الكوميدى لا نهاية لها - من مستوى التحليل العميق الذى يتخذ أبعاداً تراجيدية فى دستويفسكى وفى كافكا - إلى مستوى الهزل الواضح فى اللعب بالشخصية والموقف والفكرة جميعا مثلما نرى فى حلم ليلة صيف وغيرها من كوميديات شكسبير ، إلى مستوى الكاريكاتير الفكرى الصارخ عند بيكيت ويونسكو..إذ إن أى تطرف فى تصوير نزعة أو علاقة أو فكرة يلقى بنا فى عالم الكاريكاتير الدرامى الرحب .

الكوميديا الجادة أو المأسوية

اعتدنا أن ننظر إلى الكوميديا باعتبارها فنا أقل قدرا من التراجيديا وذلك لارتباط الكوميديا بالهزل وارتباط التراجيديا بالجد.. والجد قطعا أرفع شأنا من الهزل! ولكن هذا المفهوم جد خاطيء لأن فن الكوميديا ليس هزلا وإن أثار الضحكات، وليست كل الملهاوات - حتى ما اقترب منها من الهزل بهازلة! ومصدر الاختلاط والبلبلة يعود فى نظرى إلى فكرة الضحك (وما يرتبط بها من اعتباره روح الهزل) واحترام البكاء وما يرتبط به من نزعة الجد والرزانة بل والأهوال العظام. ولكن الضحك والبكاء فى الحقيقة وجهان لعملة واحدة بل إنهما يمثلان نشاطا فنيا يرتكز على أساس نفسى مشترك ألا وهو «تفريغ التوتر» بمعنى أن انفجار الإنسان بالضحك أو بالبكاء لابد أن تستبقه حالة من التوتر النفسى تصل إلى ذروتها بأن ينخرط المرء فى «نوبة» بكاء - كأنما هذه النوبة صمام فى مرجل يغلى ولابد أن ينطلق منه البخار حتى لا ينفجر! ولذلك أحيانا ما يؤدى الفرح الشديد إلى البكاء وتؤدى الصدمة العصبية إلى ضحك مرير رهيب - أو إلى انفعال يختلط فيه الضحك والبكاء!

مفهوم الكوميديا:

ولكن هذا أحد مصادر البلبلة فحسب، أما المصدر الثانى وهو الأهم فيتصل باختلاط مفهوم الكوميديا نفسها علينا بل وعلى غيرنا من الشعوب التى استقدمت هذا الفن من أوروبا بتقاليده المحددة و«نصوصه» التى لم تلق نفس الاهتمام الذى توليه للتراجيديا - فليست الكوميديا على الإطلاق مسرحية تثير الضحكات «ولو كانت تثير الضحكات بالفعل» وليست التراجيديا مسرحية تبعث على البكاء «ولو

ابكتنا» ـ إذ إن الكوميديا تعتمد فى جوهرها على إمكانية التوفيق بين العناصر المتضاربة والمتناقضة لحياة الإنسان ولذلك فهى دائما ما تبقى على الأمل والتصالح والهناء مهما حدث من تصارع وتنازع بين القوى التى تشترك فى الحدث الدرامى أى أنها تؤكد نزوع الإنسان إلى التقارب وتخطيه الصعاب ونشدانه الدائب للتوافق من أجل الحياة ـ إنها كما قال ناقد كبير «احتفال بالحياة» ـ احتفال بقدرة الإنسان على الاستمرار فى الحياة ـ على البقاء رغم ما يعترض حياته من عقبات ـ ومن ثم فهى احتفال بالإنسان نفسه، بقدرته على العطاء وتخطى كل ما من شأنه أن يجلب له الشقاء ! وهى أيضا اذن احتفال بالسعادة وإعراب عن فرحة الحياة (وهذا منشأ الدراما نفسها فى الحقيقة) وانتصار على قوى الدمار والموت!

ولما كان هذا جوهر الكوميديا فلقد كان من الطبيعى أن تنزع الكوميديا إلى إشاعة جو الفرح وان تنتهى نهاية سعيدة، وأن تتخللها البسمات بل الضحكات بل وأن تشيع الفرح والضحك والابتسام فى كل شىء! ومن الطبيعى أيضا ألا تمس الكوميديا مناطق معينة من التجربة الإنسانية تتسم باستحالة التوافق وإنعدام التصالح (أى تدمير إمكانية الاستمرار) وأن تركز على كل ما من شأنه أن يتيح التوافق ويسمح بعودة المياه إلى مجاريها، ومن ثم كان تركيز الكوميديا دائما على أخطاء الإنسان التى يمكن إصلاحها، وتلك العيوب أو النقائص فى النفس البشرية وفى المجتمع التى يمكن للبشر أن يعالجوها ويتخطوها، والتى تتمثل عادة فى أخطاء التركيب أو البناء الاجتماعى والعلاقات البشرية التى تشوبها أخطاء يمكن تلافيها، سواء كانت هذه ترجع إلى أخطاء فى الأفكار والمفاهيم أم إلى أخطاء تقليدية توارثها المجتمع عن الأسلاف أم إلى أخطاء فيما تواضع عليه المجتمع فى فترة زمنية معينة، أم إلى أخطاء أعمق من هذا أى «أخطاء» فى النوازع البشرية نفسها!

السخرية والنقد الاجتماعى:

وربما كان هذا السبب الذى جعل بعض النقاد يتصورون أن الكوميديا مقصورة على السخرية من مظاهر الحياة الاجتماعية دون النفاذ إلى باطن الإنسان، وأنها لتركيزها على كل ما يمكن تغييره لا تتصل بالجوهر. بل تتناول المظهر فحسب ! ولكن هذا الرأى قاصر (بطبيعة الحال) لأن الكوميديا فى هجومها على الظاهر

إنما «تعرى» الباطن وتكشف ما يكمن خلفه وما يؤدى إليه «بل وكل ما يمكن أن تؤدى إليه»، وهى لا تختلف هنا عن سائر ألوان الفن الجاد إلا فى النشاط الذهنى الذى يستطيع الفنان به أن يعيد صوغ وتركيب العلاقات القائمة، وإبراز الأخطاء بتكبيرها والمبالغة فيها وذلك حتى تتغير النسب التى تتحكم فى العلاقات فيما بين الشخصيات وبين الشخصيات وبيئتها، وبين المتفرج وما يعرفه عن الإنسان داخل هذه الشخصيات.. أى أن الفنان هنا يفعل ما يفعله رسام الكاركاتير حين يضخم أنفا أو فما أو حين يتصور منزلا معوجا حتى يقرب إلى الناظر الفكرة الخيالية التى تغير من النسب القائمة فتولد التوتر وما يتلوه من انفراج عن طريق الضحك!

فالكوميديا اذن تعتمد على النشاط الذهنى أكثر مما تعتمد المشاعر، وهى تسعى دائما إلى تأكيد المسافة بين المتفرج وبين ما يرى على خشبة المسرح بحيث لا يميل فى أى لحظة إلى الإندماج الشعورى فيما يراه، وبحيث تتأكد له «غيرية الغير» أى اختلاف هؤلاء الأشخاص عنه وعدم تطابقهم مع حياته، وبحيث يستطيع أن يسعد بتصور أن هذا لا يحدث له هو ولا يمكن أن يحدث.. فالمتفرج الذى يشهد غنيا بخيلا يعد الدراهم بحرص شديد ويكتفى من الطعام بكسرة خبز وذرات من الملح لا يمكنه أن يوحد فى خياله بينه وبين هذا البخيل (حتى ولو كان بخيلا هو نفسه!) ولكنه سوف يهنأ بتصور أن هذا شخص مختلف عنه تماماً وبأنه لا يمكن أن ينحدر إلى مثل هذا البخل فى حياته! وينطبق هذا على سائر ألوان الكوميديا سواء تلك التى تسخر من «تركيبة» إجتماعية معينة أم أشخاص إلخ.. فنحن قد نقطب الجبين حين نشهد لصا غبيا يحاول كسر خزانة حديدية بمطرقة محدثا أصواتا مزعجة يتيقظ لها صاحب البيت، ولكننا سوف نضحك حقا حين لا يتبين صاحب البيت أن هذا الطرق معناه وجود لص فى المنزل، أو عندما يدخل صاحب المنزل فيرى اللص فلا ينزعج أى منهما.. بل ونضحك أكثر اذا طلب اللص من صاحب المنزل - فى براءة - أن «يناوله الشاكوش» ! وتزيد السخرية إذا رد صاحب المنزل «أنهى شاكوش؟» - أى أن ضحكنا يقوم على ثمة أن مسافة تفصلنا عن هؤلاء وأنهم يختلفون تمام الاختلاف عنا بحيث يستحيل أن نتوحد شعوريا معهم أو أن نتعاطف حقا مع ما يفعلونه.

البعد الشعورى للكوميديا:

ولكن هذه التفرقة الكلاسيكية بين الكوميديا والتراجيديا لم تكن فى يوم ما تفرقة مطلقة أو تامة. إذ إن كتاب الكوميديا طالما نزعوا إلى المزج بين عناصر المسرح «الجاد» أى المثقل شعوريا والكوميديات المرحة التى تتصل بالظاهر والفكاهة والنقد والسخرية.. إلخ.

فطالما وجدنا فى الكوميديات التى وصلتنا عبر العصور أشخاصا ليسوا «أقل منا» أو أدنى ذهنا أو احساسا، وطالما وجدنا مواقف يتفاوت فيها التركيز وتتحول فيها بؤرة الصورة من المبالغات الفكاهية إلى المشاعر الجادة، بل إن نوعا من الكوميديا قد نشأ على أيدى كتاب العصر الأليزابيثى يعتمد على أبعاد شعورية لا يمكن للكوميديا بمفهومها القديم أن تتقبلها. فنحن نرى فى مسرحيات شكسبير ميلا كبيرا إلى مزج الكوميديا بالتراجيديا وبخاصة فيما يسمى «بالكوميديا الرومانسية» أى كوميديا الحب، ولكن حتى فى الكوميديات الأخرى ولنقل فى **تاجر البندقية** ـ نجد أن شكسبير يعمد إلى تحليل الشخصيات وإبراز أعماقها ومعالجتها معالجة تدفعنا إلى التعاطف معها بحيث يتأكد ذلك البعد الشعورى الذى يجتهد كاتب الكوميديا التقليدية لاقصائه من مسرحه.

وهكذا فقد نشأت إلى جانب الكوميديا التقليدية أنواع أخرى من الكوميديا تعتمدعلى المادة الشعورية وتتوسل بحيل الكوميديا التقليدية مثل المفارقة والتناقض.. إلخ. لإبراز إمكانية التصالح والهناء رغم بلاهات الإنسان التى تحرمه من الاستمتاع بحياته على الأرض، وسادت أنماط من الكوميديا تختلط فيها هذه العناصر جميعا بحيث نشأ ما كان درايدن يسميه «بالمسرح المختلط» أو التراجيكوميدى!

التراجيكوميدى:

ولكن التراجيكوميدى ليست مأساة لاهية أو ملهاة مبكية.. إنها أعمق من ذلك بكثير فهى محاولة الإنسان لرؤية حياته على مستويين متزامنين مترابطين ـ مستوى الانفعال الجاد الصارم ومستوى الهزل الساخر بحيث يكون قطبا الصراع هذين المستويين، وبحيث نستطيع أحيانا أن نطل على باطن الشخصيات وننفعل

بآلامها ومشاعرها الجادة ثم نعود إلى المستوى الأول ـ مستوى تناقضاتها الظاهرية وما يسود سلوكها ومواقفها من مفارقات تدعونا إلى إدراك البعد بيننا وبينها أى تبين المسافة الشاسعة التى تفصلها عنها..

ولا يعنى ميلاد هذا اللون الجديد من الفن المسرحى انتفاء الملهاة النقية أو المأساة الكاملة ـ ولكنه يعنى أن نظرة الإنسان الحديث أصبحت تتطلب رؤية الألوان المتعددة والظلال الرمادية فيما بين الأبيض والأسود ـ وقد كان ميلاد هذا المسرح الجديد مبشرا بميلاد آخر لنظرة إنسانية جديدة على أيدى رواد المسرح الواقعى ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر تقريبا.

وربما كان أنصع مثل على التقاء الكوميديا والتراجيديا والتحول من هذه إلى تلك هو ما فعله تشيكوف بمسرحية «شيطان الغابة» التى أعاد كتابتها لتصبح «الخال فانيا»! ماذا حدث اذن وما الذى فعله تشيكوف حقا ؟..

شيطان الغابة:

فى ١٨ أكتوبر عام ١٨٨٨ أرسل أنطون تشيكوف خطابا إلى أ. س. سوفورين يشكره فيه على بداية الفصل الأول من مسرحية شيطان الغابة التى كانا قد اتفقا على كتابتها معا، ويذكره فيه بالخطة التى اتفقا أن تسير المسرحية عليها، ويتحدث فيه عن الشخصيات بالتفصيل، ويحدد له معالم الكوميديا التى اعتزم أن يكتبها بعد كتابته لـ «الخطوبة» و «الدب» اللتين لاقتا نجاحا كبيرا، ولكنه كان ـ كما يذكر أخوه فى ترجمته لحياته ـ يريد أن يكتب شيئا أكثر جدية من الهزليات.

وفى هذا الخطاب يرسم تخطيطا لبعض الشخصيات الرئيسية فى شيطان الغابة، وهى شخصيات استمرت فى الخال فانيا مثل سير برياكوف وابنته سونيا، واستروف وفوينيتسكى، فيتصور أن سير برياكوف **«وصل إلى مركزه بجهوده الشخصية، لاشىء مشين فى ماضيه على الأطلاق، يعانى من النقرس والروماتيزم والأرق وطنين فى أذنه، ورث ضيعته عن زوجته، تفكيره علمى واقعى، لا يطيق المتصوفين أو الحالمين أو السذج أو الشعراء أو المتعصبين. لا يؤمن بالله وينظر إلى العالم كله نظرة عملية محضة ـ العمل ـ العمل ـ كل ما عدا ذلك هراء وترهات».**

ويتـصـور أن سـونيـا «نالت حظا وافـرا من التـعليم، ذات قـدرة على التفكير. سئمت بطرسبرج والريف أيضا. لم تقع فى الحب مطلقا. كسولة تحب التـفلسف. تسـتلقى على الأريكة لتـقرأ كـتـابا مـا.. تريد أن تتـزوج لمجرد ادخال تغيير ما على مجرى حياتها ولكى لا تظل عـانسا آخر الأمر. تقـول انـهـا لن تسـتطيع أن تحب شـخـصـا هامـا. يـسـعـدها لـو تزوجت بوشكين أو أديسون مـثـلا ! ولكنها مـسـتـعـدة للزواج من شـخص عـادى مـهذب لمجرد قتل الملل. ومع ذلك فسوف تحـترم زوجـهـا وتحب أطفالها. حينما قابلت شيطان الغابة واستمعت إليه استسلمت لعاطفتها كلية ـ إلى اقـصى حـدود الأسـتـسـلام.. إلى حـد الـنـوبات الـهـسـتـيـرية، نوبات الضـحك الأبلـة الذى لا مـعنى لـه. أن الـبـارود الـذى بللتـه مـسـتنقـعـات بطرسبرج تجففه الشمس لينفجر بقوة عنيفة..» ويتصور أن استروف «سيد مـهذب فى الثلاثين إلى الثالثة والثلاثين، شيطان الغابة. شاعر، رسام مناظر طبـيـعـية، يـتـأثر بجمـال الطبيعـة إلـى حـد بعـيد. كـان قد زرع فى طفولتـه شـجـرة صـغـيـرة وحـينمـا اخـضـرت أوراقـهـا وبدأت تتـمـايل مع النسيم، حـينمـا بدأ يسمع حـفيفـهـا وبدأت تلقى بظلها الصـغـيـر أحس بنفسـه يملؤها الـفـخـر. لقـد أعـان الله على خلق شـجـرة جديدة! وهكذا ازدادت الأرض شجـرة أخرى. وكانت هذه بداية نزعته الخـلاقة الخـاصة. إنه يجـسد فكرته لا على قـمـاش الرسم أو الورق وإنما فى الأرض ذاتها، ليس فى الطلاء الميت، وإنما فى الكائنات الحـيـة. الشجـرة جـمـيلة ولكن ليس هذا كل شىء. ان لـها حـقا خـاصـا فى أن تحيا، انها ضرورة كالماء أو الشـمـس أو النجـوم. لا يمكن تصـور الحـيـاة على الأرض دون أشـجـار. فـالـغـابات تلطف الجـو. والجو يؤثر فى شخـصـيـة الإنسان.. إلخ. لا يمكن أن تقوم حضـارة أو سعادة إذا وقعت الغـابات تحت ضربات الفؤوس. إذا كـان الجـو شـرسـاً فظا وأصـبـح الناس غـليظى الطبع أفظاظا، سـيكون المستقبل رهيبا، وسونيـا لا تعجب به من أجل أفكاره هذه الغريبة عليها وإنما تعجب بموهبتـه وعاطفته المتقدة وافق تفكيره المتسع.. يعجبها ان مـحيط تفكيره يشمل روسيا طولا وعرضا ويـعبر المستقبل متـوغلا فيـه عشرة قرون».

ويتصور أن فوينتسكى «فانيا» «يدير ضيعة سيربرياكوف بعد أن فقد ضيعته هو منذ وقت طويل. يأسف لأنه لم يختلس. لم يكن يتوقع أن يكون أقاربه فى بطرسبرج على هذه الدرجة من الجحود لفضائله. يعتقد أن الناس لا تفهمه ولا يريدون أن يفهموه.. يشرب المياه المعدنية ويتذمر بينه وبين نفسه. سلوكه يتسم بالإحترام الشديد. يؤكد أنه لا يخاف من الجنرالات. يصيح فى حديثه». وقبل أن ينتهى تشيكوف من الخطاب، قسم العمل بينه وبين زميله سوفورين، وذكره بأنه «يريد أن يجعل سيربرياكوف يشعر بأنه محاط بجماعة من البلهاء»، وبأنهما يجب أن يبينا «كيف تؤثر شياطين الغابة عل النساء».

ولكن مشروع كتابة المسرحية بالاشتراك مع سوفورين لم ير النور. وانتهى تشيكوف إلى كتابتها بنفسه. فبعد أن توقف المشروع القى تشيكوف بالتخطيط العام للمسرحية فى درج مكتبه حتى طلب إليه المخرج «سولوفزوف» أن يكتب له مسرحية وبأى ثمن وبأى شكل تعرض فى عيد الميلاد. وكتبت المسرحية فى الوقت المحدد ولكنها لم تلق النجاح الذى تستحقه بسبب سوء إخراج سولوفزوف الذى لم يكن لديه فى الفرقة أبطال فقامت بالبطولة النسائية سيدة ضخمة الجثة «بحيث لم يستطع البطل أن يعانقها لتقبيلها» ولم يستطع سولوفزوف أن يصور مشهد حريق الغابة مما أغضب تشيكوف فالقاها فى مكتبه حوالى عشر سنوات، وفى عام ١٨٩٨ أعاد كتابتها وبناءها وأعطاها عنوانا مختلفا وهو «الخال فانيا».

عند مقارنة «شيطان الغابة» «بالخال فانيا» نواجه عدة أسئلة جوهرية سنحاول الإجابة عليها هنا. لماذا تخلي تشيكوف عن الكوميديا القديمة فى شيطان الغابة وأحالها مأساة تختلف اختلافا جذريا عن الأولى ـ ما أثر النضج الفنى على تكنيك المسرحية الجديدة؟ كيف تحولت الخطوط الأساسية التى بنيت عليها المسرحية الأولى وتطورت فى «الخال فانيا» ؟ والسؤال الأول يلزمنا ببحث مفهوم الكوميديا عند تشيكوف. إنه يقول عن شيطان الغابة «إننى اقدم فى هذه الكوميديا شخصيات لطيفة، سامية النفس، نحس بشبه تعاطف معها والنهاية سعيدة» فكيف يصدق هذا على شيطان الغابة ؟.

فى الفصل الأول نرى زلتوخين وأخته جولى فى ضيعتهما يتوقعان وصول الأستاذ سيربرياكوف وزوجته إلينا ـ ثم يأتى اورلفسكى وابنه فيودور وفوينتسكى ثم ديادن والضيوف وتبدأ مشاهد مرحة تلقى بالضوء على هذه الشخصيات اللطيفة بالفعل حتى يبدأ فوينتسكى حديثه الجاد عن سيربرياكوف والينا. ويكشف لنا عن شخصيته هو. حبه لزوجة البروفسور، حقده عليه وعلى شخصيته المسيطرة، غيرته منه ثم السنين التى قضاها يعمل دون مقابل وهكذا ـ ويسير الحديث بصورة عادية دون أن نفقد روح المرح. وديادن يتدخل فى الحديث دائما بلمحات مرحة لا تسمح بالتوتر. وتنتزع الضحكات لا البسمات فحسب. فحينما يتحدثون عن خيانة إلينا لزوجها يتدخل ديادن:

ديـــادن: ولكن أرجوكم أن تسمحوا لى جميعا بأن تنظروا بعين الاعتبار يا أصدقائى الأعزاء إلى التحولات التى انتابت قدرى ! ليس سرا، وليس مغلفا فى ظلام الغموض أن زوجتى ـ فى اليوم التالى لزفافنا ـ هربت مع عشيقها بحجة أن مظهرى غير جذاب.

وهذا التعليق المقتضب من فوينتسكى ليس مجرد نكتة، فهو يكشف بالفعل عن موقفه تجاه مسألة الخيانة وفلسفة الإخلاص لزوج لا تحبه زوجته، ولكن بناء هاتين الجملتين من شأنه ألا يجعلنا نندمج فى فلسفته الخلقية. وإنما أن نبتسم فى سعادة ونحن نرقب ما يحدث، إذ سرعان ما يتوالى وصول الشخصيات فى جو من البهجة غير العادية، والفتيات لا يزلن يثرن النكات، وسرعان ما نجد أخطر الموضوعات تعالج هذه المعالجة الخفيفة.. إذ إن زلتوخين يؤكد أن إلينا تخون زوجها مع فوينتسكى بينما يعارض فيودور ذلك بشدة ويؤكد إنه هو الذى سيفوز بها آخر الأمر! وعندما يصل البروفيسير وزوجته، وتجتمع شخصيات متضاربة الميول والنزعات مما يهيىء الفرصة للصدام ومن ثم للتوتر (الذى يسود بداية الخال فانيا) نجد أن تشيكوف يستغل هذه المتناقضات فى إثارة البسمات، مستعينا بـ ديادن الذى يفرض روحه المرحة على الجميع..

وديادن فى حديثه لا يلهو. وإنما هو جاد كل الجد. أو هو يتصور ذلك.. ولا يسع الجميع الا الابتسام. فهو غريب عن هؤلاء جميعا ولا يستطيع أن يدرك المشاكل

النفسية والنزعات المتضاربة التى تتردد فى صدور هؤلاء، إنه سعيد على الدوام، وسعادته نابعة من ذاته هو ـ وهو لا يحاول أن ينفذ إلى دخائل من يحدثهم، وينفر من كل ما يعكر عليه صفو سعادته. يتحدث دون طلب. وفى أشد الأوقات حرجا بلغته الطنانة الملتوية طوال المسرحية.

وهنا لابد أن نقارن دور ديادن فى شيطان الغابة بدور «تليجن» فى الخال فانيا. إن تليجين هو نفس الشخص. ولكنه ليس فى ضخامة ديادن وشدة مرحه. إنه سعيد دون شك، وله نفس المميزات النفسية التى يتمتع بها ديادن. ولكنه ـ إذا جاز هذا التعبير ـ مغلف فى إطار الجو الخانق الذى يسيطر على **الخال فانيا**. وهو مرتبط بالجيتار الذى يعزفه. ويلتصق به التصاقاً يوحد بينهما وينقله إلى دنيا الرمز. فهو فى الخال فانيا ليس شخصية كبيرة تضفى من روحها على المجتمعين، وإنما هو لحن شارد لا ينتمى إليهم، ويمر بهم مراخفيفا كأنما ليناقض هذا الجو، ليؤكد اللحن الحبيس فى نفس «إلينا» التى تعزف البيانو بمهارة هى الأخرى. إن تليجين بما يضفيه عليه الرمز اللحنى، يخلق جوا شاعريا خاصا به يعبر عن السلام الدائم الخالى من الصراع، فهو وحده الذى استطاع التوفيق بينه وبين نفسه، فخلا من المتناقضات، وانتقل من العالم الذى خلقه تشيكوف فى هذه المسرحية إلى عالم علوى تطمع سونيا وخالها أن يجدا السعادة فيه..

وحينما يصل خروشوف (استروف فى **الخال فانيا**) فى وسط هذا الفصل من **شيطان الغابة** لا يستطيع وهو بطل المسرحية أن يفرض خيط تفكيره على الجميع، فهو لا يزال يعيش فى أفكاره الخاصة عن النزعات الخلاقة وزراعة الأشجار، ويعلل انطواءه وفشله بأن الناس لا تستطيع الخلق وإنما يكمن فى دخلها شيطان تخريب. وهو فى **شيطان الغابة** يفشل فى أن يحوز إعجاب سونيا رغم تدلهة فى حبها، فهى لا تفهمه وتهاجم عواطفه الديموقراطية الاشتراكية ـ بينما نلمح الموضوع الذى طرقه تشيكوف بطريقة «المباشرة» فى **الخال فانيا** يعالج هنا بأشد السبل خفة وفكاهة.. الخيانة! إن فوينتسكى يحب إلينا زوجه البروفيسور وأستروف يهيم بها.. وهما يواجهانها بهذا فى **الخال فانيا** ويطلبان منها كل بطريقته أن تستسلم لعواطفها وأن تتخلى عن إخلاصها المزيف لزوجها.. أما هنا، فتشيكوف يضرب على الوتر عن طريق شخصية أخرى.

خروشوف : إنك عاشق بطبيعة الحال؟

فيـــودور: : ولهذا- ياشيطان الغابة - سوف نتناول كأسا (يشرب) أيها السادة إياكم وعشق المتزوجات ! أقسم لكم إنه من الأفضل ألف مرة أن يصاب الأنسان في كتفه ورجله مثل خادمكم المطيع - عن أن يحب زوجة. إنها مصيبه كبيرة !

ســــونيا: أهو حب يائس؟

فيـــودور: يائس!؟ لا شيء يائس في هذا العالم. حب يائس تعس.. أوه.. أخ! - كل هذا هراء! ما على المرء إلا أن يصمم. إذا صممت أن تصيب بندقيتي الهدف فسوف أصيبه! إذا صممت على أن تحبني امرأة فسوف تحبني. بهذه البساطة يا سونيا ويا سيدي العجوز! إذا اخترت امرأة ما فالأسهل عليها أن تقفز إلى القمر من أن تفر مني.

وهذا الحديث يصب بطريقة غير مباشرة في أزمنة «إلينا».. إننا هنا نعيش نفس المشكلة التي نعيشها في «الخال فانيا» ولكن ليس في جوها القاتم. إننا نضحك من هذا الشاب المتهور، الذي يجيد الحديث بينما يفشل فشلا ذريعا في إقناع جولي بقبوله.. والحقيقة إن نفس الموضوعات الرئيسية تقريبا قد استمرت في المسرحيتين. الا أننا في شيطان الغابة نجد أعمق الأزمات النفسية قد عرضت في أخف المواقف المرحة، حتى إننا لنبتسم ونحن نتابع أزمات الأشخاص واحدة بعد الأخرى.

ولنا أن نتساءل هنا: هل يمكن معالجة نفس الموضوع.. نفس الشخصيات.. نفس الأحداث.. في كوميديا تماماً مثلما تعالج في مأساة ؟ ما الذي جعل تشيكوف يعدل عن ذلك الجو المرح ويستبدل به القتامة والصرامة؟ والحقيقة إن مسرح تشيكوف لا يمكن أن تنفصل فيه الكوميديا بنقاء شديد عن المأساة. فكل هؤلاء الأشخاص - مهما أثاروا الضحكات - يحملون في نفوسهم بذور المأساة. إن كلا منهم منحصر في ذاته متناقض تناقضا أساسيا مع نوازعه التي لا يفهمها.. إنهم يتحدثون ويضحكون، ولكن هناك في داخل كل منهم شيئا يرهص بالطريق المظلم

الذى سيطبق عليهم عاجلا أو أجلا. فيودور لا يعمل ويدعى أنه مهتم بحياة العقارب. ويحس بالملل الشديد. والده يفتخر به ولكنه يخشى عليها شيخوخة عاطلة باردة مثل شيخوخته. فوينتسكى يضحك حقا ويناقش خروشوف ولكنه يخفى تألمه الشديد لحياته التى يعتبرها قد ضاعت وحبه اليائس لإلينا وحقده على البروفيسير، والبروفيسير ـ يضحك على نكات ديادن ولكنه يشعر بالاختناق لأنه يحس ـ كما قال تشيكوف ـ بأنه محاط بجماعة من البلهاء. وسونيا تطمح فى الزواج والحب ولكنها لا تعرف ذاتها ولا تكاد تدرى كيف تتصرف. تهاجم خروشوف لميوله الديمقراطية الاشتراكية مع أنها دون وعى تعجب به أعجابا شديدا.

وهذا التناقض ـ كل مع ذاته ـ وكل مع الآخر يمكن أن يخلق كوميديا ويمكن أن يخلق مأساة. ولكن الكوميديا فى أى حالاتها هنا لابد أن تكون حاملة لجراثيم مأساة. أن كل شخصية من هذه الشخصيات تقف منفردة فى أزمتها وأفكارها. كل له رغبات وأمال.. وكلهم لا يستطيع تحقيقها أو التنفيس عنها. إننا لا نكاد نضحك حتى تنحسر الضحكات ونواجه الأزمة مع إلينا: ما الذى أصاب هذا المنزل ؟ «محدثة فوينتسكى» والدتك تكره كل شىء عدا كتيباتها والأستاذ. والاستاذ ممل مضجر لا يثق بى ويخاف منك. سونيا غاضبة من أبيها ولا تحدثنى. وأنت تكره زوجى وتحتقر أمك. وأنا مضجرة وقلقة مضطربة. شعرت اليوم عشرين مرة أننى على وشك البكاء. فى كلمة واحدة: إنها حرب من الجميع ضد الجميع. ما سبب هذه الحرب ؟ ما هدفها ؟

وفوينتسكى يكره فلسفتها يريد فحسب أن يسمع صوتها ويجالسها.. وتحاول هى أن تبحث عن سر هذه العاطفة: «أنت يا جورج متعلم ومثقف ويبدو انك تستطيع أن تفهم أن العالم لا يفنى بسبب القتلة واللصوص، وأنما بسبب الكراهية الخفية، والعداوة التى يكنها الناس الطيبون لأنفسهم. من كل هذه المنازعات التافهة، التى لا يراها من يعتبر هذا المنزل كعبة للمثقفين. ساعدنى على مصالحة الجميع ! لا أستطيع ذلك وحدى» تقول هى ذلك. بينما فوينتسكى ثمل، غارق فى أزمته الشخصية.. لا يفهم ما تعنى.. ولا يرى بأسا فى السكر إذ إن الخمر تعطيه وهما بأنه يعيش ـ كما يقول !

إن تلك المصالحة.. ذلك التصافى هو ما كان ينشده تشيكوف فى نهايته السعيدة. ولكنه تبين حينما عاد إلى المسرحية أن المصالحة مستحيلة. التوافق بين هؤلاء القوم لا يمكن الوصول إليه ومن ثم لا يمكن نجاح الكوميديا.. فماذا فعل ؟ لقد أخرج بواطن الأزمات إلى الخارج ووضعها وجها لوجه.. لقد أحس أن هؤلاء جميعا لا يمكن أن يلتقوا.. وأن هرب فوينتسكى عن طريق الانتحار أمر غير طبيعى.. فجعله يستمر إلى النهاية، ويشهد مزيدا من الآلام، ويرى سلوانا فى أن تشاركه سونيا هذه الآمال المحطمة وذلك التعذيب الذي لا نهاية له.. وحسب.

بواطن الشخصيات:

وحينما خرجت بواطن الشخصيات من «شيطان الغابة» وجدنا عالما غريبا لا مكان فيه للفكاهة أو الدعابة.. أن كل «باطن» ملتهب مشحون.. وهو فى صدامه لا يتوانى عن الالتحام والعنف.. غير أن هناك ما هو أقوى من العنف: الملل ! الموضوع الرهيب الذى يقبض بشده على الشخصيات ويكبت فيها أحاسيس الحياة، بل إن الملل أحيانا يجعل سونيا تضحك، كما دفع ضابطا إلى قتل صديقه.

يقول فيودور لفوينتسكى: «إنك لم تذق الملل الحقيقى أبدا يا صديقى العزيز. عندما كنت متطوعا فى الصرب مررت بتجربة الملل الحقيقى! حار، خانق، قذر..» ثم يذكر كيف جلس قبالة أحد رؤسائه «جلسنا فى جنون نحدق فى عيون البعض.. يحدق فى وجهى.. أحدق فى وجهه.. يحدق فى وجهى.. أحدق فى وجهه.. يحدق فى.. أحدق فيه.. ونظل نحدق دون أن نعرف لم نفعل ذلك.. وتمر ساعة.. ثم ساعة اخرى.. ولا نزال نحدق فى عيون البعض.. وفجاة يقفز ويستل سيفه ويهب فى وجهى.. أيه.. ماذا حدث ؟ وسحبت سيفى على الفور طبعا خشية أن يقتلنى.. وبدأنا ـ شك شاك ـ شك شاك ـ ولم نفترق إلا بصعوبة بالغة. ونجوت بطبيعة الحال. ولكن كابتن كاشكينازى لا يزال له ندبة غائرة فى جبهته. اترى كيف يمكن أن يكون الإنسان ملولا إلى حد الإستماتة؟»

هذا هو الملل الذى يحاول الجميع أن يقتلوه.. البعض يحاول بالعمل.. ويفشل. البعض يحاول بأن يغير حياته.. ويفشل.. لماذا ؟ لأن الملل ينبع من الداخل. لأن

هؤلاء الأشخاص ملوا ذواتهم.. إن فوينتسكى مثلا يكره نفسه، يندم على أنه لم يختلس.. يندم على حياته التى ضاعت ولم يتمتع فيها بشىء.

وأستروف أيضا يعرف أنه أبله إذ جعل الحياة تبتلعه كل هذا الابتلاع ولا تدع له فرصة يحقق فيها ذاته. وإلينا تندم فى نفسها على زواجها من الأستاذ المريض المسن وعدم إطاعة نداء شبابها وجمالها. وسونيا يائسة من حب من يعتبرها لا شىء.. وتتمنى لو كانت جميلة.. وتكره قبحها وتنشد السلوان فى أى شىء.. وهكذا.. هذا هو منبع الملل. لقد صوره تشيكوف فى «شيطان الغابة» عن طريق وصف ـ أو تصوير فنى لغوى ـ لحادثة أثناء الحرب. فكيف يصوره هنا فى الخال فانيا ؟!

فوينتسكى:... آه لو تعرفون. يعذبنى الأرق كلما فكرت فى غبائى وحمقى. وأجن غضبا كلما تذكرت أننى أضعت الوقت وكان يمكن أن أتمتع بكل ما يحرمنى منه سنى الآن.

سونيا: خالى فانيا.. هذا حديث ممل.

ماريا: (لإبنها) يبدو أنك تهاجم مبادئك السابقة. هذه المبادىء ليست مسئولة عن تعاستك. أنت المسئول الوحيد. أنت تنسى أن المبادىء وحدها لا تجدى ـ مجرد كلمات ميتة ـ كان لابد أن تعمل.

فوينتسكى: أعمل ؟ لا يمكن أن يتحول الجميع إلى آلات كاتبة مثل أستاذك الفاضل.

ماريا: ماذا تعنى ؟

سونيا: (متوسلة) جدتى ـ خالى فانيا.. أتوسل اليكما.

فوينتسكى: سأسكت.. أسكت وأعتذر.. أنا آسف.

يلينا: ما أروع الجو اليوم. ليس حاراً..

(فترة صمت)

فوينتسكى: جو رائع - يناسب من يريد شنق نفسه.

(تيليجين يضبط أوتار الجيتار - مارينا أمام المنزل وتدعو الدجاج ليها).

مـــاريـا: لك لك لك.

ســـونيا: دادة.. ماذا يريد الفلاحون ؟

مـــاريـا: نفس الموضوع.. الأرض البور طبعا.. لك لك لك

ســـونيا: ماذا تنادين ؟

مـــاريـا: الدجاجة السمراء.. اختفت مع كتاكيتها.. أخاف أن تخطفها الغربان.

(تخرج)

(تيلجين يعزف رقصة البولكا - يصغى الجميع فى صمت. يدخل عامل)

إن هذا المشهد يضم فانيا، إيلينا، والدة فانيا. سونيا، ماريا. عم يتحدثون؟ يناقشون شيئا ما.. هل يفعلون شيئا ما ؟ الحقيقة أن تشيكوف هنا يبتعد عن تكنيك **شيطان الغابة** كل الابتعاد - ففى شيطان الغابة يلتزم واقعيته التزاما يكاد يكون حرفيا.. فالأشخاص يدخلون ويخرجون فى حرية وانطلاق ويتحدثون ويتعانقون كثيرا ويثرثرون كثيرا وهكذا.. ولكننا نحس هنا لمسة النضج الفنى الثابتة، تلك اللمسة التى لا تجعل المشهد واقعيا بالمعنى العريض، وإنما موحيا فحسب بجو الواقع.. إنه يمثل جو «**الخال فانيا**» كلها..

ماريا تريد أن تتحدث، وابنها يرد عليها، فى صدرهما آلاف الأشياء، ولكن سونيا تتوسل إليهما أن يصمتا.. أن يكبتا هذه الأشياء. لماذا؟! هل سيتحقق الهدوء والسلام اذا صمتا.. كلا مطلقا.. على العكس. ان فترة الصمت ليست صمتاً. وانما هدنة يستعد فيها الطرفان للقتال ونعيش نحن صمتهما فى تأمل.. الصمت ليس صمتا. وإنما هو برهة تتيح لك أن تخضع لايحاءات الكلمات التى نطقا بها.. ثم إذا

بك داخل منطقة ايحاءات جديدة.. بهذا التتابع ـ ضياع حديث ممل ـ المبادىء والعمل ـ صمتا ـ (فترة صمت) ـ الجو بديع ـ (فترة صمت) ـ يناسب الشنق ـ جيتار ـ الدجاج ـ الأرض البور ـ الكتاكيت والغربان ـ رقصة البولكا.

إن هذه الخيوط لا يمكن أن تمثل مشهدا طبيعيا بالمعنى المفهوم للواقعية مثلا. فالحوار عند تشيكوف بلغ مرحلة من النضج تعلو به على هذا المستوى وتدخل به فى نطاق آخر ـ ان هذه الخيوط تمثل مركبا غاية فى التعقيد. فليست لحنا منفردا أو خيطا فكريا أو عاطفيا واحداً تلقيه احدى الشخصيات فتلقفه الأخرى وهكذا، وإنما هى عدة خيوط لا يكاد يجمع بينها تسلسل منطقى أو غير منطقى.

فالحديث عن المبادىء لا يؤدى إلى الحديث عن الجو.. ثم فترة الصمت.. أو فترتا الصمت. لماذا؟ لأنه ليس هناك موضوع يمكن أن يجمع هؤلاء القوم، وإنما نحن نواجه مركبا من جمل متشابكة يربطها شىء واحد. دلالتها النفسية. ان هؤلاء القوم يربطهم الملل.. حينما تريد ايلينا أن تكسر الصمت والملل تعلق على الجو ـ وحينما يريد هوينتسكى أن يتحاشى الحديث فى موضوع يجرفه ـ يسخر من قولها ويصمت ـ ثم يعود الفلاحون للحديث فى نفس الموضوع.. الأرض البور!.

والحقيقة التى يمكن أن تطالعنا هنا هى أن هذه الأشياء المختارة من الواقع لا تؤدى على الاطلاق دورا واقعيا، وإنما تصور فى تجمعها جوا عاما قصد منه الايحاء لا النقل ـ ويكفى أن يجتمع فى مكان واحد خمسة أشخاص تربطهم صلة القرابة فلا يجدون ما يتحدثون فيه، وان بدأ أحدهم الحديث أسكته الآخرون، فينتهون من حيث بدأوا.. إلى الأرض البور! أليست الأرض البور هنا تتخطى دلالتها الواقعية لتوحى بذلك الجو؟ الا يوحى خوف مارينا على الكتاكيت من الغربان بشىء أكثر من مجرد ما يعنى واقعيا؟ ثم ـ لماذا فترات الصمت وضبط أوتار الجيتار؟ ولماذا فى النهاية يصغى الجميع إلى الموسيقى فى صمت؟ لماذا الصمت؟ وهل هو صمت حقيقى؟

التصوير الواقعى والايحاء:

وتشيكوف يحقق هذا الايحاء فى «الخال فانيا» ليس عن طريق التصوير الواقعى مثل شيطان الغابة وإنما عن طريق بناء حوار يعكس الجو الذى يريد خلقه

ويوحى به فمثلا نحن نلاحظ هنا «الحوار المختنق» إذا جاز هذا التعبير، الذى يعكس الجو الخانق، فهو يهتم بفترات الصمت الكثيرة كأنما أصبح الصمت نفسه إحدى الشخصيات، وكأنما يتدخل ليوقف الحديث العادى، ليكتم الأحاسيس العادية، ثم نرى فيه أيضا جملا بدأها الأشخاص ولم يكملوها.. أبدا.. فكأنما خرجت من صدورهم.

يلـيـنـا: لقد مللت كل هذا ـ ألا تسكت؟

سيربرياكوف : يبدو أن الجميع يضيعون شبابهم فى ملل بسببى.. وأنا الوحيد الذى يستمتع بالحياة.. نعم.. نعم بالطبع.

يلـيـنـا: أرجوك أسكت .. إنك تضجرنى..

سيربرياكوف : أنا أضجر الجميع..

يلـيـنـا: «باكية» لم أعد أحتمل.. ماذا تريد منى؟

سيربرياكوف : لا شىء

يلـيـنـا : طيب.. اسكت.. أتوسل إليك.

وهذا اللون من الحوار مرتبط أساسا بما يريد تشيكوف إبرازه فى هذا الجو: روح الملل.. تلك التى تدفع الأشخاص إلى اعتراض بعضهم البعض ومنعهم من الكلام. ثم يلجأ إلى حوار مركب فى بعض الأحيان، يبدو لك فيه أن هناك شخصيات كثيرة تتحدث عن شىء ما، بينما يتحدث كل واحد عن نفسه، أو هو غائب عن الجميع، وهنا نجد أن ما يقوله الأشخاص لا يمكن تفسيره فى تفرده أو على المستوى الواقعى، ولكن المشهد فى مجموعه بكل جزيئات الحوار فيه يخلق الجو النفسى العام الذى تعيشه الشخصيات، بقدره ما يجعل الحوار يتعدى دلالاته اللفظية المحددة إلى إثارة دلالة أكثر ثراء وأعمق إيحاء:

فوينتسكى: آه لو عرفت كم أقاسى كلما رأيتك قريبة منى فى بيت واحد، كلما فكرت فى أن حياة أخرى تضيع.. حياتك. ماذا تنتظرين؟ أى فكرة سخيفة تمنعك، افهمى أرجوك..

يلينا: ايفان بتروفتش.. أنت ثمل..

فوينتسكى: ربما - ربما..

يلينا: أين الطبيب؟

فوينتسكى: الخمر توهمنى انى أعيش على الأقل.. لا تمنعينى يا هلين.

يلينا: لم تكن تشرب اطلاقا.. ولم تكن كثير الكلام هكذا.. هيا اذهب لتانم - أنت تضايقنى.

فوينتسكى: (يقبل يديها بشدة) أيتها العزيزة.. أيتها المرأة الرائعة

يلينا: دعنى دعنى.. هذا شىء كريه.. (تخرج)

فى هذا المشهد الصغير أيضا نلمح وراء دلالالته الواقعية تلك الألفاظ الرامزة.. التى تخرج إلى المستوى العام - ربما - كل شىء محتمل - لماذا؟ - وهكذا.. إن فوينتسكى يتحدث عن ذاته، ويلينا تسأله عن الطبيب: استروف: حبيبها ! ومع ذلك فهما يتحدثان معا!.. يتحدثان فى موضوع معين! كلا.. ان كل جملة يقولها فوينتسكى أو تقولها إيلينا لا تصب فى المجرى الضيق للموضوع الذى يتحدثان فيه، بل ان كل كلمة ترد بها عليه أو يرد بها عليها تكشف عن الهوة السحيقة التى تفصل بينهما.. وتبين أن حديثهما ليس اجتماعا وإنما افتراقا..

عندما أعاد تشيكوف كتابة المسرحية - حذف من شيطان الغابة أربع شخصيات كانت من عوامل اضفاء المرح فى الكوميديا القديمة، ورأى أن انتحار فوينتسكى كان وسيلة استطاع بها باقى الشخصيات أن يلتقوا ثانيا بعد مرورهم بأزماتهم وتوترهم - ولكن على المستوى السطحى المرح !

وهكذا حين أعاد كتابة المسرحية وأسماها «الخال فانيا» لم يطق أن يدع فوينتسكى ينتحر، لأن هذا «البطل» لابد أن يستمر إلى النهاية، وأن يعانى الأزمة إلى ثمالتها، لابد أن يشهد تحطيم آماله منغمسا فى تحطيم آمال الباقين، وأن يحاول والغصة فى حلقه أن ينشد سلوانا فى العمل، وفى حنان سونيا ابنة أخته المسكينة التى تحطمت آمالها هى الأخرى. ومن ثم فقد اختلفت شخصية سونيا كل الاختلاف

تقريبا. لم تعد كما وصفها فى خطابه «الذى اقتطفته فى أول المقال» فتاة تريد أن تتزوج وحسب ـ مثقفة مغرورة،، الخ. وإنما أصبحت فتاة ناعمة حساسة متفتحة للحياة، يرتبط فى ذهنها العمل الخلاق فى زراعة الغابات بالحب والتآلف والتمازج بجوهر الإنسان فى بيئتها.. ولكنها بطبيعة الحال لم تكن تدرى أن حبها لاستروف مكتوب عليه الفشل من البداية للنهاية. فاستروف نفسه فاشل يعيش فى تبريرات لواقعه أو فى أوهام واقعه ـ ولا يستطيع أن يصل إلى الواقع الخقيقى ـ وهكذا لا يستطيع أن ينفذ إلى قلب إحساس سونيا.. فيقع الفراق المحتوم آخر الأمر..

واستروف نفسه لم يعد شيطان غابة مبالغ فيه.. يدخل فى شاعرية أو فى حماس ويحاول اقناع الناس بوجهة نظره ، وإنما أصبح مثل الآخرين ـ ملولا فاشلا يترك نفسه للحياة تفعل به ما تشاء.

وهنا أيضا نرى تشيكوف قد طور استخدامه للمونولوج.. لم يعد المونولوج كما كان فى شيطان الغابة حديثا طويلا تناقشه الشخصيات الحاضرة أو ترفضه.. وإنما أصبح اسقاطا نفسيا بالمعنى العريض لهذه الكلمة.. بل إنه أصبح حركة مسرحية حية.. إن فوينتسكى بعد رحيل الينا يحدث نفسه، ويسرح فى أحلامه.. بل ويفعل أشياء تصورها له هذه الأحلام، فإذا انتهى من المونولوج وجدناه يعود خطوة خطوة إلى حيث بدأ.. إلى الدنيا التى لا يعيش فيها ولا يستطيع أن «يفعل» شيئا إزاءها.

واستروف فى الفصل الأول يستخدم أيضا هذا «المونولوج الدائرى» يبدأ حديثه عن الغابات.. ويقول لفوينتسكى: ربما كنت رجلا شاذا بالفعل.. ثم يستمر انفعاله بالغابات وحماسه لها حتى اذا كاد يدخل فى دنياه الوهمية يحضر العامل ويعلن موعد عودته إلى دنيا تحطيم الآمال فيقول فانيا: ربما كانت شاذا بالفعل.. ويعود إلى حيث بدأ..

لقدأصبح المونولوج رحلة نفسية داخل صدور الشخصيات لا عقولها، والشخصيات تعود دائما من الرحلة مرهقة بعد حركة وأحداث عاشتها أثناء المونولوج ولذلك نرى أنه يستحيل على سيريبرياكوف مثلا أن يقول مونولوجا.. لأنه لا يعرف هذه الرحلات الغامضة داخل النفوس البشرية.. إنه واقعى.. عملى.. فما

حاجته إلى الأوهام ؟

أما سونيا.. فكم تعيش فى الأوهام وكم تتهاوى بها - هى والكثير من أبطالنا - على الأرض الجامدة.

وحتى آخر لحظة فى المسرحية الجديدة، بعد أن نكون قد عشنا حياتنا مرات ومرات داخل النفوس وخارجها، نستطيع فحسب أن نعرف معنى التسامى الصوفى الذى تنقلنا إليه سونيا بمنولوجاتها مع فانيا.. لقد فضل الاثنان أن يعيشا فى وهمهما الكبير بالحياة حتى ينتقلا بالفعل إلى وراء أسوار القبور نشداناً للراحة الحقيقية.

الهزلية بين الكوميديا والمهزلة

إن روح الهزلية فى رأيى هى التوتر الشديد الذى يشبه توتر التراجيديا المحكمة.. أى الحدث الذى نرى فيه الشخصيات على حافة الهاوية من لحظة لأخرى، بل إنهم أحيانا ما يتدلون فى الهاوية ، ثم يعودون للحياة باقوى مما كانوا .

بريان ركس ـ ١٩٧١ .

فى العيد الخامس والعشرين لميلاد «مسرح الضحك» فى بريطانيا وهو المسرح الذى وضع أساسه وطوره «بريان ركس» وأصبح من التقاليد الثابتة فى لندن سواء عرضت مسرحياته فى مسرح «جاريك» أو «هوايتهول» أصدر مجموعة من نقاد المسرح دراسة جادة وممتعة عن طبيعة «الهزلية» وما يفرق بينها وبين الكوميديا وما يربط بينها وفنون المسرح الأخرى .

اهتمت الدوائر الأدبية والفنية بهذا الكتاب أساسا بسبب دعوى «بريان ركس» أن الهزلية فن راق يضارع الفنون الجادة أو تلك التى درجنا على اعتبارها جادة ومن ثم أعلى مكانا من تلك التى تقوم على الهزل وما يقترن به من «الميل إلى استدرار الضحك» ولا يخفى بريان ركس حماسه لمسرح عمره ربع قرن أرسى تقاليده ثم ازدهر فى الخمسينات «ربما كرد فعل مباشر لمعاناة سنوات الحرب» ثم مالبث أن تطور فاجتذب عددا كبرا من المؤلفين والمخرجين كما قدم أعدادا كبيرة من

الممثلين الذين تزخر بهم مسارح بريطانيا الأخرى اليوم . وربما كان سبب الإثارة أن «بريان ركس» يثبت بالفعل إمكانية النظر إلى الهزلية باعتبارها مسرحا جادا وأنه يقدم بعض الحجج التى تصعب معارضتها على أن ثمة علاقة وثيقة تتصل بطبيعة الفن المسرحى نفسه بين المسرح الهازل (أو مسرح الضحك) والمسرح الجاد (أو المسرح الباكى) كما يسميه .

الكوميديا الهزلية :

ويتفق النقاد الذين يتعرضون فى هذا الكتاب لعديد من مسرحيات الخمسينات والستينات على أننا بحاجة إلى التمييز بيم الكوميديا والهزلية على أسس تختلف عما توارثناه وأن نقلع عن الفصل الخارجى التعسفى بينهما بل أن نعتبرهما صورتين من صور المسرح تشتركان مع سائر صوره فى المادة الإنسانية وتختلفان فى وسيلة معالجة هذه المادة ومن ثم يقوم ناقد صحيفة «التايمز» ـ وهو ايرفنج واردل ـ بالدفاع عن الكوميديا على أسس جديدة يستطرد منها إلى تبيان علاقة الهزلية بها .

تقوم الكوميديا ـ حسب التعريف الجديد ـ لا على أساس أن أشخاصها أقل فى المكانة أو من حيث «الشحنة» البشرية من أشخاص التراجيديا ولكن على أساس أن الصراع المتولد فيها مرتبط بأوضاع معينة يمكن تغييرها عن طريق التفهم واستخدام العقل ومن ثم يمكن حله والتوصل إلى التآلف والتوافق ، أى أن الكوميديا لا تقوم على أساس صراع نابع من نزعة بشرية جانحة يستحيل التحكم فيها «سواء كانت هذه عاطفة بناءة أو مدمرة» ولكن على أساس صراع ينبع من إساءة فهم الإنسان لنوازعه وطبيعته ومن ثم من التناقض بين ما يريده حقا وما يفعله أو ما يقوله ويتصور أنه يريده وبين ما يريده حقا أو بين ما يقوله وما يفعله مما يهز شبكة العلاقات البشرية ويعرضها للخطر فى لحظة من اللحظات . ومن ثم فإن الكوميديا تفترض وجود معايير ثابتة لأفكار ومشاعر الإنسان ومن ثم أنماط سلوكه فى مجتمع له حدوده وقيمه ومبادئه الحية المجسمة .

ونحن نضحك فى الكوميديا ـ حسب التعريف الجديد ـ ليس على أناس أحط منا بالضرورة أو حتى على من يمكن أن نعتبرهم أحط منا فكرا أو شعورا أو مقاما

ولكن على أناس لا يستطيعون لسبب ما التوفيق بين نزعاتهم وسائر أنماط سلوكهم فوقعوا فى تناقضات ربما اشتركنا نحن فيها ولكننا تحكمنا فيها واخضعناها للمنطق الاجتماعى ولو لم نخضعها للمنطق الإنسانى . وفى ضوء هذا التعريف يمكننا أن نجد فى الكوميديا شخصيات مثلنا ان لم تكن أعلى منا غير انها لم تستطع أن تقيم الضوابط اللازمة لأنها أساءت الفهم ووقعت فى التناقضات .

ولقد درجنا على اعتبار الهزلية صورة من صور الكوميديا تتحول فيها المواقف المتناقضة من المستوى النفسى الداخلى إلى المستوى الحركى الخارجى بمعنى أن يكون لونها السائد حركيا ظاهريا مبالغا فيه بدلا من أن يقوم مثلا على قوة المفارقة فى الموقف أو الشخصية أو اللغة ، ولا يحاول التعريف الجديد أن ينفى ذلك بطبيعة الحال ولكنه يفصله على النحو التالى :

أولا : يمكن للحركة الجسدية أن تتمشى مع الحركة النفسية فهى إما تترجمها أو تؤكدها أو تفسرها أو تعلق عليها . وهذا هو الشائع فى الهزليات التى يزخر بها التراث فإذا كانت الكوميديا تقدم شخصا يحلم بأن يصبح راقص باليه «بينما هو لا يصلح حتى للرقص» فإن الهزلية تقدمه وهو يرقص الباليه فعلا .. ومن ثم تجسد المفارقة أمامنا .

ثانيا: يمكن للحركة المسرحية أن تتناقض مع الحركة النفسية أى أن تمثل تياراً ينافى الحركة النفسية ومن ثم يولد الإحساس بأن ما تراه يدل على خطأ ما فى «التركيب النفسى ـ السلوكى» للشخصيات وهو خطأ يباعد بينها وبين عالم الواقع مثلما يباعد بيننا وبينها . فإذا صورت الكوميديا شخصا يعانى فى أعماقه من الإحساس بالعظمة فضخمت وبالغت فى تصوير هذه النزعة فإن الهزلية يمكن أن تصوره رغم هذا الإحساس إنسانا يصدر فى سلوكه عن إحساس بالنقص وينحو نحو الخنوع والاستكانة ومن ثم تولد مفارقات متتالية على المسرح تباعد بيننا وبين إمكانية «الجد» .

ثالثا: يمكن للهزلية أن تقترب من مسرح العبث فى أن تقوم بكسر المنطق التقليدى فى عالم المسرحية الخاص بحيث نعيش فى إطار من العلاقات

البشرية التى اختلت فأصبحت تمثل نسيجا متباينا غريب الوشائج من المعقول واللا معقول غير أنه ينحو فى النهاية نحو انتصار المعقول وعودة الصورة الطبيعية إلى العالم .

ولا يعنى هذا التقسيم بطبيعة الحال الانفصال الخارجى بين هذه الاتجاهات الرئيسة للهزلية اذ يمكن ان نجد فى مسرحية هزلية واحدة مزيجا من الأنماط الثلاثة ولكنه يعنى أن الهزلية الجديدة قد اكتسبت مكانة مختلفة فى عالم المسرح وأصبح لها دور جديد يختلف عما درجنا عليه فى مسرحيات آخر القرن وما بين الحربين - ومن ثم أصبح لها معنى خاص يبرز وجودها المستقل وإزدهارها بين الألوان الأدبية والفنية التى نطلق عليها اسم المسرح .

أما الهزلية التى شهدها المسرح المصرى فى السنوات الأخيرة والتى تسعى للإضحاك وحسب ولو كان ذلك عن طريق حيل غير مسرحية مثل الفكاهات والقفشات اللفظية و «القافية» أو تهريج السيرك و «النمر» التى يقدمها المهرجون المحترفون فى عروض المنوعات «ويشمل ذلك الأغانى الخفيفة والرقصات» فالواضح أنها لا تنتمى إلى هذا اللون المسرحي - لا حسب التعريف القديم أو التعريف الجديد - بل إنه يمكن اعتبارها أقرب إلى المهازل منها إلى الهزليات .

كوميديات تشيكوف القصيرة

لعلنا نذكر مقالة الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون عن الضحك والكوميديا، ولعلنا نذكر تعريفه الذائع للضحك الذى يقول فيه :

« إن أهم ما يجب أن يلفت نظرنا فى عنصر إثارة الضحك هو أن هذا العنصر يجب ان يكون «إنسانيا» اى انه لا يضحكنا سوى الإنسان، فنحن قد نرى منظراً طبيعياً جميلا فاتنا خلابا او منظراً قبيحاً تافها ، ولكننا لا نرى منظراً مضحكاً، حقاً .. قد يضحك بعضنا على حيوان أو جماد ، ولكن سبب الضحك هنا هو ما نلمسه فى هذا أو ذاك من لمسة إنسانية تعبر عن موقف او تعبير بشرى».

ولعلنا نذكر أيضا كيف يستمر فى تحديد عناصر الكوميديا من كوميديا اللفظ التى تعتمد على المهارة الذهنية فى تجانس الألفاظ شكلا وافتراقها معنى ، وما ينتج عن هذا التقابل من تناقض مضحك ، ومن كوميديا الحركة التى تعتمد على الآلية وإنعدام التناسب أى على تصور أساسى للإنسان فى صورة آلة لا إحساس لها بالطبع ، أى فى صورة جماد أو «شىء»، وما يمكن أن تؤدى إليه ذلك من «رؤى» جديدة غريبة تضحكنا لجدتها ومباغتتها منطقنا العادى وسير حياتنا المألوف ، ومن كوميديا الشخصية التى تعتمد على كشف النقائص والعيوب وتجسيدها والمبالغة فيها ومقابلتها بعضها بالبعض ، مثل الجمود وعمى البصيرة والغرور والحمق إلخ فلا شك أن تجسيد هذه الصفات فى شخصيات أو فى «طباع» كما كان يسميها بن جونسون ، والتى كانت تقوم على فكرة «الأمزجة» القديمة، التى نشأت فى اليونان

وتطورت فى العصور الوسطى وتبلورت صورتها فى عصر الملهاة الاليزابيثية [١] . أقول إن تجسيد هذه الصفات فى شخصيات يبعدها عن صورة الإنسان الطبيعى ويحولها إلى مجردات ، تلتقى وتفترق فتثير الضحك لغرابتها والمبالغة فى تصويرها ، ثم كوميديا الموقف التى تعتمد على المفارقة والتناقض وجمع الأضداد ، أو للتوفيق بينها ، والمفاجأة أو اختلاط الفهم بين الظاهر والباطن .. إلخ..

لاشك أننا نذكر هذا التحليل البرجسونى للكوميديا؛ ونذكر أن من شروط الضحك ـ نفسيا وبيولوجيا ـ إنعدام الإثارة العاطفية وانفصاله شعوريا عن مسرح الأحداث .

إذ إن إندماج المرء فى حالات نفسية صاخبة يحدث توترا ينشأ عنه موقف جاد لا يسمح بالضحك، فإن كل أنواع الكوميديا السابقة تفترض الصفاء النفسى والهدوء التام ـ حتى يعمل الذهن ويتفاعل مع الصور والتصورات الغريبة المفاجئة التى تباغته وتنتزع منه السرور والضحك، ويشبه برجسون حالة المتفرج للكوميديا بغدير صاف هادىء تلقى فيه الأحجارفتنداح دوائر الضحك المنبسطة، لكنك إن ألقيت الحجر فى خضم طامى العباب لغاص فى القاع وابتلعه الثبج الهائج، وكذلك يجب ألا يلقى بحجر جديد إلا بعد أن تزول دوائر الحجر الأول ـ أى بعد أن يعود الهدوء والصفاء إلى النفس .

تشيكوف والكوميديا :

والآن أليس لنا أن نتساءل ما موقف تشيكوف من هذه الأنواع الكوميدية؟ هل تستعصى كوميديا تشيكوف على التصنيف والتبويب؟

ولنتساءل أولا : أى حيل كان يلجأ إليها تشيكوف لاستدرار الضحك؟ وهل كان يرمى أولا إلى استدرار الضحك؟

---

(١) اى ان الإنسان يتكون جسمه من اربعة عناصر ، شانه شان الكون خلق من الماء والنار والتراب والهواء ـ هى فى الإنسان الدم والصفراء والسوداء والبلغم ـ وكان يسميها العرب فى العصور الوسطى «اخلاط البدن» ـ كما يقول ابن المقفع وإخوان الصفا ـ وكانت سيطرة احد هذه الأخلاط على البدن تحدد مزاج الشخص وطبيعته فى رايهم .. فنرى شخصا دموى المزاج او الطبع وآخر صفراويا وهلم جرا .

من الشائع عن تشيكوف أنه كان يمزج التراجيديا بالكوميديا ، وأكثر شيوعا من هذا تصويره لباطن الإنسان لاظاهره واتكاؤه على الإحاسيس الدقيقة الدفينة، وخلقه لشخصيات لا أشخاص (١). ولاحتفاله بالشعور أكثر من احتفاله بالفكرة، ومن هنا تبرز مشكلة التعرف على طبيعة الكوميديا التشيكوفية، فإن كاتبا مثل هذا من شأنه أن يهتم قطعا بالكوميديا اللفظية أو بالتلاعب فى شكل الكلمات بقصد الإضحاك، ولن يهتم قطعاً بكوميديا الحركة الجسدية التى تعتمد على آلية الإنسان أو إنعدام التناسب كما قلنا من قبل، وهو أيضا لن يأبه لكوميديا «الطباع» التى تبالغ فى تصوير نزعة غلابة تسود شخصا وتلون تصرفاته جميعا (مثلما نشهد فى شخصيات «البخيل» و «المريض بالوهم» أو شخصيات «المتعالم» أو «العاشق» .. إلخ فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى) .. والاهتمام بالعناصر الأقرب إلى تياره الفنى العام وهو التحليل والتصوير لمتناقضات النفس البشرية وأغوارها السحيقة .

والحقيقة أن كوميديا الموقف كما عالجها تشيكوف لم تتبع سبلها المألوفة فى الآداب الأوروبية السابقة عليه. وإنما توسلت بلمسات جديدة تنبع من رؤى تشيكوف الخاصة لعالمه وللإنسان ، ولا تجعل الضحك هدفا فى ذاته وحسب ، ولا تقف عند تصوير الظاهر أو الوقوف عند السطح وعدم إثارة العواطف تهيئة للضحك .

ولكن كوميديا الموقف عند تشيكوف نقلت الموقف من خارج الشخصيات إلى داخلها، فلم يعد التناقض بين مجموعة من الشخصيات فحسب ولم يعد اختلاط الفهم امرأ يقوم بين أشخاص عدة ، ولم تعد المفارقات مقصورة على تكوين الموقف الخارجى ولم يعد ازدواج التفسير وجمع الأضداد إلخ أمراً مقصورا على المواقف بين الشخصيات التى يجمعها موقف ما، بسيطا كان أم مركبا ، وإما أصبحت هذه الأمور جميعا تتم داخل الشخصية الإنسانية ، فالتناقض واختلاط الفهم والمفارقات وازدواج التفسير إلخ يجرى لديه بين عناصر الشخصية الواحدة ، أى فى نفس الإنسان الفرد .

---

(١) ونعنى بالشخصية هنا مجموعة الخصائص النفسية الحية التى تتشكل عن طريق الحدث - اى خصائص النفس التى تتفاعل مع بيئاتها الطبيعية والإنسانية وترتد إلى ذاتها او إلى ماضيها منقبة باحثة، او تتطلع إلى حاضر لا مستقبل أمامه أو مستقبل يصب فى حاضرها ويساهم فى تكوين مشاعرها الحاضرة ، إلى سائر ما هو معروف عن تشيكوف فى قصصه ومسرحه على السواء .

ومن ثم لم يعد بد من إثارة الأحاسيس التى نألفها فى التراجيديا والدراما الجادة، فما دمنا دخلنا إلى النفس البشرية، لم يعد ثمة مهرب من الانفعال والتعاطف ومن هنا كانت الكوميديا التشيكوفية تحمل فى طياتها بذور التراجيديا دون أن تكون (تراجيكوميدى) فهى قبل كل شيء كوميديا الإنسان .

كوميديا الإنسان :

كان الشكل الجديد الذى ابتدعه تشيكوف للكوميديا يقوم إذن على رؤيته الخاصة التى لا يمكن أن تقدم صورة جانبية أو مسطحة لأحد أبطال كوميدياته، والنتيجة أنها حتى فى أشد لحظات الضحك تهزنا بكل أبعادها، وكذلك مهما بلغت حدة انفعالنا لا نستطيع أن نتمالك أنفسنا من السخرية من هؤلاء الناس الذين يحملون بذور التناقض فى داخلهم، ويجسمون فى إحساسهم كل المفارقات وهكذا.

هل يمكن أن يتخذ التناقض فى ذات الإنسان صورة صراع جاد قد يؤدى إلى تراجيديا؟ وهل يكمن الفرق فحسب فى الطريقة التى ينتهى بها هذا الصراع، أى أن يؤدى التناقض الكوميدى إلى وفاق أى نهاية سعيدة بينما يؤدى الصراع التراجيدى إلى افتراق وتحطم أى إلى نهاية تعسة ؟

إن تشيكوف يجيب فى مسرحياته بمنتهى الوضوح على هذه الأسئلة .. ويؤكد لنا أن التناقض فى عناصر الشخصية الواحدة ، أو بين عدد من الشخصيات قد يكون كوميديا وقد يكون تراجيديا .. أولا حسب حدّة هذا التناقض وثانيا حسب النهاية التى ينتهى إليها.. فمثلما فعل السيرجون سكلنج (١٦٠٩ ـ ١٦٤٢) حين كتب مسرحية (أجلورا) ووضع لها نموذجين للفصل الثالث، الأول يجعلها مأساة والثانى يحيلها ملهاة ومثلما فعل معاصره السير روبرت هاورد فى مسرحيته **العذراء النارية** أعاد تشيكوف كتابة مسرحيته الكوميدية (شيطان الغابة) بعد عشر سنوات من كتابتها وأسماها (الخال فانيا) فجعلها بذلك مأساة.

إن اعتبار التناقض والمفارقة لونين من ألوان الصراع يزيل عند تشيكوف الحد بين الكوميديا والتراجيديا ، يضع فى كل لون منهما، مهما بلغ من نقائه، بذوراً من صاحبه الآخر .

الخطوبة :

وحينما بدأ تشيكوف حياته الفنية لم تكن رؤيته للتناقض قد اتخذت صورة الصراع الحاد بل كان ـ شأن الشباب ـ ساخرا يؤمن بإمكانية حل مشكلات الإنسان التى لم تكن تتعدى صورة المشكلات فى نظره ـ وكان يؤمن بإمكان الوصول إلى وفاق بين الإنسان ونفسه وبينه وبين مجتمعه وإمكان إصلاح الخطأ وإحلال التوافق محل الشقاق فى شتى نواحى المجتمع الروسى فى عصره .. لم يكن تشيكوف قد أحس حقيقة بعمق المأساة التى يعيشها أبناء جيله فى ظل النظم الإقطاعية والاستغلالية ، وشتى ألوان العسف والطغيان الفكرى والمعنوى والبيروقراطى .. ولذلك كان ينزع إلى السخرية التى تقوم على إمكان الاصلاح .. ولكنه حين عمل بالطب جادا وطاف بالقرى ولمس حياة الناس عن كثب ، وعاش مشاعرهم وانفعالاتهم تغيرت رؤيته أشد التغير .. ولم يعد يرى فى الإصلاح علاجا بل أصبح ينشد التغيير الجذرى .. أى أصبح يؤمن باستحالة التوفيق .. وحتمية القضاء على كل المتناقضات التى اكتسبت فى عينيه صور الصراع الحاد الذى يستحيل حله إلا بإزالته واقتلاع جذوره ..

ولعل هذه الرؤية التى بدأ بها حياته الفنية هى السبب فى كتابة الكوميديا فى مطلع حياته والتحول عنها بلا رجعة فى مرحلة النضج الأخيرة .. ولكن تشيكوف ـ بكل حساسيته ـ كان حتى فى كوميدياته يشعر ببذور الرؤية التى اكتملت فى آخر كتاباته، ولنأخذ مثلا ناصعا على هذا من مسرحيته القصيرة «**الخطوبة**» .

إن التناقض الذى نشهده هنا فى شخصيتى «لو موف» الخاطب الشاب، و«ناتاشا» خطيبته ليس ظاهريا على الإطلاق رغم مشاجراتهما حول امتياز كلاب الصيد التى يملكانها، وإنما يكمن التناقض أساسا فى شخصية كل منهما، إذ أن عائلة لوموف تناصب عائلة خطيبته العداء .. ووالد الفتاة يضمر كل شر لخاطب ابنته ، ولوموف يدرك هذا ويعلم أنه ليس مقدما على تجربة يسيرة .. فهو لن يخطب ود أقارب ، أحباء بل أعداء .. أولا بحكم التنازع عل الأملاك .. وثانيا بحكم التنافس الذى يسوده جو الجيران من أصحاب الأملاك .. وهو يدرك أيضا أنه لن يخطب ود فتاته المثالية التى يحلم بها، أو أى فتاة مثالية على الإطلاق .. وهو لا يحبها بالصورة المألوفة للحب كما نعرفه ويعرفه .. ولكنه مع ذلك مضطر إلى الزواج .. منطقيا واجتماعيا .. فهو يقول :

«إننى أرتجف كأننى داخل إلى قاعة الامتحان.. إن أهم ما فى الأمر أن تتخذ قراراً حاسما .. أما إذا أطلت التفكير وجعلت تتكلم وتتردد فى انتظار الزوجة المثالية أو الحب الحقيقى المخلص.. فلن تتزوج أبدا.. ناتاشا مدبرة منزل ممتازة.. متعلمة وليست قبيحة.. وهل أريد أكثر من هذا؟.. نعم.. يجب ألا أظل عزبا.. فأولا لقد تخطيت الخامسة والثلاثين.. وهو سن حرج.. وثانيا يجب أن تنتظم حياتى وتستقر»

وإذن فنحن ندرك منذ أول الأمـر أن هذا الخـاطب يريد الزواج وحسب.. وناتاشا تصلح فى رأيه لهذا الهدف.. فلا مانع من خطبتها.. ونحن ندرك من حديثه عن أمراضه الوهمية..(فهو يتحدث دائما عن مرض القلب الذى يعانى لوموف منه) أنه مدلل وحياته يضجرها الفراغ ويكاد يحطمها.. ومن هنا ينشأ التناقض فى شخصيته، إذ إنه كما يريد الزواج ويسعى إليه بكل إصرار يريد أيضا إرضاء ذاته وإسعاد نفسه والإبقاء على التدلل الذى نشأ فيه.. وهو لهذا غير مستعد لأن يتنازل لخطيبته عن أى شىء.. فكرة كانت أم موقفا أم شيئا ماديا.. إن موقفه الداخلى - باعتباره خاطبا - يقوم على هذين النقيضين: إنه يريد ناتاشا وهو فى الحقيقة يريد نفسه!

أما خطيبته ناتاشا فهى تعكس الوجه الآخر لهذا التناقض.. فهى تريد الزواج حقا.. ولكنها غير مستعدة للتنازل عن رأيها فى كلب الصيد الذى تملكه ولو كان ذلك على حساب الزيجة التى تحلم بها.. وهى لا تتنازل عن رأيها أبداً.. وآخر كلماتها له تؤكد موقفها الذى سبق لها إعلانه، وتؤكد التناقض الذى تواجه به العالم فى لحظة خطبتها.. وهى لحظة حرجة فى حياة أى فتاة.

ولو كان التناقض ظاهريا لأمكن حله فى نهاية المسرحية، ولكنه يستمر حتى النهاية، ويتم الزفاف رغم كل شىء ورغم الخلاف والتناقض - مما يبشر لنا بحياة زوجية فريدة ليست مبنية على الاتفاق بل على الاختلاف!

الجلف :

أما التناقض الذى ينتهى بتكشف أى باتضاح حقيقة العناصر الخبيثة فى باطن الشخصية، فيجسده تشيكوف فى شخصيتى «جريجورى سميرنوف» الجلف، و(بوبوفا) الأرملة الحزينة! إن الصورة التى ترسمها بوبوفا لنفسها هى الصورة

التى ترسمها كل أرملة لنفسها، وهى تقنع نفسها بأنها لا تزال مخلصة لزوجها الراحل رغم خياناته المتكررة لها وتعذيبه إياها ورغم كل ما أبداه نحوها من جفاء وبغض، والحقيقة التى تحسها وتحاول إنكارها هى إعجابها بجمالها وشبابها وغيظها من زوجها الراحل، بل وأكاد أقول مقتها له، وهى دون أن تدرى تنتظر المحب الذى يبدلها جفاءه ودا وهجره حنانا، وهى تضع العطور والمساحيق وترسم لنفسها - لا شعوريا - صورة الأرملة المخلصة التى يمر تحت شباكها الفتيان ويتناقلون أخبارها، ويتردد اسمها فى المدينة محوطة بهالة من الغموض الباعث على الإعجاب والفتنة بل والسحر!

أما (سمير نوف) الذى يقدم نفسه فى صورة الريفى الغليظ االطباع، الذى لا يزال يحمل سمات ضابط المدفعية المتقاعد من جد وعنف وصرامة، فهو فى الحقيقة رقيق وادع حالم سريع التأثر والتقلب والعناد كالأطفال.. وهو لا يعرف هذا معرفة منطقية .. وإنما يحسه لا شعوريا ويحاول نفيه وتأكيد العكس لذاته.. ويكرر لنفسه دائما أنه قوى الشكيمة لا يتأثر بالنساء - «تلك الكائنات الشاعرية الهشة» وهو فى إنكاره لحقيقة ذاته يخلق ذلك التناقض المضحك بين ما يقوله وما هو عليه فى الواقع، فهو يتحدى (بوبوفا) ويطلب منها أن تبارزه بالمسدسات شأنها شأن الرجال الذين يوجهون إهانات إليه، ومع ذلك فبمجرد أن توافق (بوبوفا) على مبارزته وتقبل تحديه حتى يجد نفسه أمام حقيقة شعوره لأول مرة.. إن (بوبوفا) هى المرأة التى استطاعت بصلابتها المصطنعة ودلالها الأنثوى الذى اتخذ صورة الجد، أن تصدم خيال (سمير نوف) وتجعله يواجه حقيقته لأول مرة، فيتحقق التكشف له ولها آخر الأمر.. وبتحقق التكشف، يتم التوافق، وتنتهى المسرحية نهاية تجمع بين حقيقتيهما..

اليوبيل :

والموقف الذى يضم متناقضات النفس والأشخاص معا ويقابل الظاهر والباطن فى كل شخصية على حدة، وفى الشخصيات كلها فى إفتراقها والتقائها، هو الموقف الذى تجسده مسرحية اليوبيل.. ففى المسرحية لا نجد التناقض فى شخصية واحدة

فحسب، هى شخصية (شييوشين) ولكننا نجده بين الشخصيات بعضها والبعض أيضا - فهناك تناقض بينه وبين زوجته ، وبين هيرين وزوجته (التى لا تظهر على المسرح) - وبين الموقف الذى يضم الجميع وبين العجوز (مرشوتكينا) التى تهبط عليهم يوم احتفالهم باليوبيل هبوط القدر أو هبوط الحقيقة التى يهرب منها (شييوشين) ألا وهى حقيقة فشله كإنسان مع الناس ومع زوجته ومع هيرين الذى يمسك دفاتر البنك وهكذا..

ويقوم الموقف أساسا على المفارقة ، واليوبيل الذى هو يوم احتفال ينتهى بمأساة، وكل ما أعد من أجل الاحتفال يتحطم، ولا يظل يرن من بقايا الخطبة التى يلقيها مندوب المساهمين فى البنك - إلا « فى هذه الظروف من الأفضل تأجيل الموضوع.. من الأفضل تأجيل الموضوع». فالتأجيل هنا هو إعدام لحظة الاحتفال.. الذى لم يكشف إلا عن مأساة يعيشها هؤلاء جميعاً.. هيرين وشييوشين وزوجتاهما.. والبنك والمساهمون والموقف كله..

إن القدر الذى يرسل العجوز (مرشوتكينا) ليس قدراً طائشاً يخبط خبط عشواء وليس إرسالها من قبيل المصادفة.. ولكنها مبعوث قدر واع - بل وأكثر من هذا - قدر شاعر يجسد ضمائر وحقائق هذه الشخصيات.. إن كل ما فى هذه الشخصيات من خبايا وبواطن مجسدة فى هذه السيدة.. ليس فى تكوين شخصيتها فحسب.. بل فى الموقف الذى تتخذه منهم أيضاً..

إنها لم تأت لتطلب مالا فحسب، بل لم تأت لتطلب شيئاً بعينه، ولكنها - على المستوى الرمزى - أتت لتنبش بواطن الشخصيات وتزيح الغطاء عن ظواهرها.. فإذا حاول (شييوشين) أن يجيبها إلى طلبها - أن يزيحها عن طريقه - أن يهرب من القدر الذى أرسلها له يوم الاحتفال - رفضت هى أى حل.. وحتى بعد أن تأخذ المال تجد ذريعة أخرى للمكوث معه.. حتى تحيل كل شىء إلى مأساة.

والمسرحية إذن ليست كوميديا بأى معنى من المعانى إلا إذا ضحكنا من بداية التناقض وتشابك أطرافه وحسب.. أما التناقض كما يتبلور آخر الأمر، فهو يتحول إلى صراع مأسوى حقيقى.. لا مكان فيه لقهقهات تسرية أو سلوان.

كوميديا الفانتازيا

هل مسرحية «الأستاذ» للأستاذ سعد الدين وهبة مسرحية فكرية؟ ربما كان الرقيب قد توجس شراً من بعض أفكارها التى لا يمكن الا أن تثير التفكير ـ بمعنى أنها أفكار تتولد من الموقف الدرامى بصورة غير مباشرة ـ ولكنها بالقطع ليست مسرحية فكرية خالصة مثل بعض مسرحيات برناردشو أو توفيق الحكيم ـ ذلك لأن سعد الدين وهبة لا يستطيع حتى فى أعمق لحظاته الفكرية أن يتخلى عن معالجته الدرامية التى تتوسل بالتجسيد والتصوير الحى ـ ولذلك فنحن نجد أنفسنا أمام مسرحية من نوع الفانتازيا تتوسل بالموقف غير المحتمل (وإن كان ممكنا) مما يميزها عن ألوان الخيال الفنى الأخرى التى يغلب عليها طابع الممكن والمحتمل فى الوقت نفسه ـ ويمكننا بصفة عامة أن نقسم فن الفانتازيا إلى قسمين ـ القسم الأول يعتمد على الاستعارة الدرامية أى التى يجسد فيها الفنان نظرة جديدة أو فكرة لا معقولة ويطورها من الداخل بحيث نتابعها وقد نحينا تماما عنصر التكذيب أو التصديق ـ أى أن الحدث نفسه يصبح استعارة شاملة نعرف مقدما أنها كذلك ونقبلها على أن هذا الأساس ـ مثل قصة «المسخ» (أو «التحول») التى كتبها فرانز كافكا والتى يتحول فيها أحد صغار الموظفين إلى صرصور (أو حشرة كبيرة) أو مثل مسرحية الخرتيت ليوجين يونسكو التى يتحول فيها البشر إلى خراتيت. أما القسم الثانى فهو الذى يقترب من الرمزية الشاملة أو الحدث الرمزى بحيث تبتعد الشخصيات والأحداث عن الطبيعة والواقعية فى تصرفاتها وكلامها وتتحول إلى أفكار مبالغ فيها، وتستمد حيويتها الفنية من تناقضها بعضها مع البعض وما تؤدى إليه من تطارح فكرى. وقد تنوعت مستويات هذا النوع على مر العصور إذ نجده فى كاتب قديم مثل أريستوفان وكتاب عصر النهضة ـ مثل بن جونسون ـ والمحدثين من

أمثال جان بول سارتر - بل إن العرب قد عرفت هذا النوع من الفانتازيا فى فن القصة والشعر ومنه ما يأتى على ألسنة الطيور والحيوانات وما تعج به قصص الأطفال - وقد تناول الكاتب المسرحى البريطانى روبرت بولت هذا النوع فى الستينيات فى مسرحيته الشهيرة **تأديب البارون كيليجرو** والتى كانت أصلا تستهدف جمهور الأطفال ثم تحولت إلى مسرحية رمزية اجتذبت جماهير الكبار قبل الصغار.

وربما كانت مسرحية **«الأستاذ»** تنتمى إلى النوعين معا أو تميل إلى نوع منهما فى بعض أجزائها أكثر مما تميل إلى النوع الآخر، ولكن الأهم من ذلك هى أنها تعتمد على تطوير تيماتها المتعددة من الداخل بحيث لا تسمح للمتفرج أن يتساءل عن مدى خيالية الحدث أو مدى واقعيته - خاصة ونحن نشهد مسرح سعد الدين وهبة الذى نبغ فى مدرسته الواقعية المتميزة - أى أنها لا تتطلب منا الا أن نقبل الفروض الأولية وهى فروض - مثل فروض الفن بصفة عامة - لا تخضع للمنطق التقليدى.

الإرادة الإنسانية والتواصل :

أما الموقف الأساسى الذى يهب هذا العمل جدته حقا فيقوم على نظرة جديدة للإرادة السياسية باعتبارها إرادة إنسانية أولا وأخيرا - وباعتبارها مرتبطة باكتمال كيان الفرد نفسيا وذهنيا وهو ما لا يتأتى ألا بقدرته على التواصل - إذن بدون ذلك لا يمكن أن ينتمى إلى عالم الإنسان بل إلى عالم الأحياء نفسه.

أما الخيوط التى ينسج منها سعد الدين وهبة هذا العمل المحكم فهى ترتبط بالقطبين اللذين يولدان هذا التواصل أى الكلام والسمع - أو الإرسال والاستقبال بلغة العلم الحديث - ومن ثم تتفرع عن الثيمة الرئيسية عدة تيمات تتصل واحدة منها بالحقيقة والوهم، وتتصل أخرى بالأمن والخوف، ويتصل غيرها بالقوة والضعف والثورة والاستكانة، والحرية والعبودية، والحب والحقد، والتصارع والتوافق.. إلخ - بل إننا نستطيع أن نجد فى المسرحية تنويعات لا نهائية تنبع جميعا من تيمة التواصل - باعتبارها المحقق للإرادة الإنسانية.

ولكن كيف يتجسد ذلك فى الصراع الدرامى؟ ان هذه المدينة الخيالية التى بعد بها الزمن حتى أصبحت لا زمنية - أى مجردة - تصحو ذات يوم وقد أصيب أهلها بالصمم.. أما القلائل الذين كانوا خارجها فى ليلة الكارثة فقد عادوا ليجدوا أن حكامها قد هربوا أو اختفوا بصورة ما ومن ثم وجدوا أنفسهم - رغم مهنهم التى لا تؤهلهم للحكم - فى موقف القادر على السيطرة على الجميع بفضل قدرتهم على السمع فحسب، وهكذا فهم يتولون زمام الأمور بالفعل.

وهذه هى الاستعارة المبدئية فى المسرحية - أى الاستعارة التى يترجم إليها المؤلف العجز النفسى لأهل المدينة - أى عجز إرادتهم الإنسانية ومن ثم إرادتهم السياسية، فالصمم هو المقابل الفنى - على مستوى الاستعارة - لعجزهم عن التواصل.

- الناس كان حالها بيسير من سئ إلى اسوأ.. كان فيه اهمال وكان فيه تفكك وكان فيه تراخى.. كنت تبص للبلد تلاقيها الف بلد فى بعض.. كل واحد هو نفسه وبس.. هو حاكم نفسه وقائد نفسه ومعلم نفسه.

أى أن انغلاق كل فرد فى ذاته معناه استحالة التواصل بينه وبين سواه، وهذا يعنى التفكك والاهمال والتراخى النابع من اللامبالاة.. وإلى جانب هذا الإيحاء الواضح بالرمز الشعرى فى المسرحية يقدم لنا المؤلف إيحاءات أخرى حتى يضمن عدم هبوط الرمز إلى المستوى الواقعى - فيقدم لنا فى البداية الاحتمالات التالية:

«قالوا إن سبب غضب الآلهة علينا هوان المدينة عاصية ومبتعدة عن طريق الآلهة - وقالوا إن زلزالا هز المدينة وافقد الناس سمعهم - وقالوا إن رعداً عظيما دوى فى الليلة دى وكل واحد سمعه أصيب بالصمم.. قالوا حاجات كثيرة.. إنما الحقيقة ايه ما حدش عارف..».

وهذه احتمالات رمزية كلها بطبيعة الحال، فالزلزال نفسى والرعد رعد نفسى وذهنى معا - والغضب فى هذا السياق ايضا نفسى لأنه مرتبط بما فعله أهل المدينة ويمجرى حياتهم المفككة التى تفتقر اصلا إلى التواصل - ولذلك فإن المؤلف يعود إلى هذا الإيحاء فى آخر المسرحية مرة ثانية فى حوار بين الملكة والأستاذ يقول فيه

الأستاذ: إن الناس فقدت حاسة السمع لأنها لم تستمع إلى الرسل التى أرسلها الآلهة إلى المدينة ـ ولا يمكن تغيير الوضع إلا إذا غيرت الناس ما بأنفسها.

أى أن المؤلف لا يفترض الصمم لمجرد تأمل هذا الفرض الخيالى ولكنه يترجم واقعا بشريا إلى صورة استعارية ثم يسير بها فى طريق التطور الدرامى حتى نرى أقبح ما يمكن أن يصل إليه حال الإنسان حين يفقد القدرة على التواصل على عدة مستويات. أما المستوى الأول فهو المستوى الفردى اذ نرى زوجا وزوجه يتحادثان حديثا يفترض أنه اعراب عن مشاعر الحب بينما لا يخرج من قلوبهما الا الكراهية ـ ورغم أن هذا مشهد قائم على المفارقة الصارخة بين الظاهر والباطن إلا انه متفرع عن تيمة انعدام التواصل وتحطيم أقدس العلاقات البشرية نتيجة لهذا ـ أما المستوى الثانى فهو المستوى الاجتماعى وفيه نرى انهيار الفنون التى تقوم على التوصيل سواء منها الموسيقى أو الشعر أو الغناء أو المسرح.. الخ. وغلبة فن واحد هو الرقص الغرائزى الذى يسود عالم الحيوان ـ كما نرى انهيار العدالة اذ تتم المحاكمات بالقرعة.. إلخ.. وأما المستوى الثالث وهو أعلاها جميعا فهو المستوى السياسى حيث نرى المهزلة التى تجرى فى هذه المدينة الظالمة والتى يرقى بها المؤلف إلى مستوى المأساة حين يؤكد انعدام التواصل بين الحاكم والمحكوم:

«ـ سامع؟ أمدحهم يهتفوا أشتمهم يهتفوا.. أشيل عنهم الضرايب يهتفوا أضاعف الضرايب يهتفوا.. أقول انتصرنا يهتفوا.. أقول إنهزمنا برضه يهتفوا..».

وربما كانت هذه لحظة من أشد اللحظات تركيزا فى المسرحية بصفة عامة ليس لما بها من اسقاطات مباشرة على العلاقة التى تقوم بين أى حاكم فقد الصلة والتواصل مع المحكومين ولكن لأنها تعكس أيضا ـ فى الناحية المقابلة لهذا ـ قدرة الناس على التصدى السلبى للحاكم، أى عن طريق اللامبالاة وما يمكن أن يجره ذلك عليهم من ويلات.. فكأن الناس هنا تمثل البطل الذى يتحمل مصيره نتيجة لخطأ ارتكبه ولا يدرى كيف يصلحه.. وهذا لا شك جديد فى الفن الدرامى اذ إننا غالبا ما رأينا الحاكم فى دور البطل، ونادر ما رأينا المحكوم فى هذا الدور.

ولكن سعد الدين وهبة لا يكتفى أبدا بوجه واحد فقط من وجهى العملة.. فهو يقدم لنا - عن طريق تحمل الناس لنتيجة خطئهم - صورة أخرى لانقطاع سبل التواصل.. فالملكة التى كانت راقصة قبل حلول الكارثة ومن ثم كانت فردا من أفراد الشعب أى لم ترث الملك عن أجدادها - تدرك المصيبة التى حلت بهم - وهى ترى أن المصيبة ذات فروع تمتد إلى جهاز الحكم نفسه حين ينصب الوزير نفسه دكتاتورا :

الوزير : الناس دول زى الأطفال.. لازم حد أكبر يرعى مصالحهم.

الملكــة : وايش عرفك انت بمصالحهم؟

الوزير : هو أنا موش واحد منهم؟

الملكــة : لأ.. من أول ما بقيت وزير ما بقتش واحد منهم.. السلطة بتلون كل حاجة بلون جديد.. اللى انت بتشوفه أبيض يمكن هم بيشوفوه أسود».

وهكذا - فى إطار الحدث الخيالى للمسرحية تستدعى الملكة أستاذا من العصر الحديث وتعود به القهقرى فى الزمن حتى يتولى علاج هذا المرض الغريب، ومن خلال محاولات الأستاذ تطل علينا صور أخرى للاستعارة الدرامية فنرى حال المملكة بعد الصمم.

«بعدما شفت كلمة الحب بقت خنجر حامى.. بعد كلمة السلام ما بقت حداية بتصيب الواحد فى راسه.. بعدما كل شىء جميل بقى جيفه.. موش ممكن حد يقبل الحياة دى إلا الوحوش».

ولكن الأستاذ لا يستطيع أن يفعل بكل علمه الا أن يقلب لنا الآية، بحيث يشفى من الصمم ويأتى بالبكم، فنرى صورة أخرى لأناس يستطيعون أن يسمعوا ولكنهم لا يستطيعون أن يُسمعوا أحدا لأن أحد لا يتكلم! وبينما تتصاعد الأزمة وتتطور شخصية الملكة حقا حتى تصبح الشخصية الرئيسية التى تحتضن أحزان الناس وتكافح من أجل خلاصهم.. يبدأ العلاج الذى بدأ الأستاذ فى اجرائه على البعض فى المعمل، اذ نرى فريقا يسمعون ولا يتكلمون وفريقا يتكلمون ولا يسمعون، ومن

احتكاك هذين القطبين يتفجر وعى جديد هو وعى بالمأساة ـ وعند الأستاذ سعد الدين وهبة يصبح الوعى هو الطريق الوحيد للخلاص.. والوعى فى اطار رؤيته الثورية يمثل طاقة الغضب.. قدرة الإنسان على الإرادة الإنسانية.. اذ إن ما فشل فى علاجه بالعقاقير يفلح الوعى فى علاجه ـ «طاقة الغضب ممكن تحرك الجبال».

والمسرحية إذن تشتمل على تساؤلات عن طبيعة العلاقة الصحية التى تقوم بين البشر فى كل زمان ومكان وعلى كل المستويات ـ على أساس التواصل.. وهى اذن لا تمثل هجوما على أى منهم بعينه فى الحكم أو فى المجتمع أو فى حياة الفرد ولكنها تتناول هذه الحياة بكل جوانبها فى إطار التواصل ـ والملكة تلخص هذا كله فى لحظة ثورة:

« ـ ما أقدرش أحكم ناس ما بيفرقوش بين الحب والكره.. ما بيفرقوش بين الانتصار والهزيمة.. ناس تحولوا إلى كائنات بترقص وتهتف وبس ـ أيه فايدة الصراحة اذا كان الإنسان عارف أنها رايحة فى الهوا.. لازم يكون هناك خوف من الصراحة.

ونحن لا نعجب بطبيعة الحال إذا كانت هذه المسرحية وغيرها من المسرحيات الجادة ـ ملهاوات كانت أم مأساوات ـ قد منعت فى عصر كان البعض يخشى فيه التواصل.. ولكن المنع أو التصريح بالعرض لا ينفى ما يجسده النص من موقف درامى يرقى به إلى مصاف المسرحيات الإنسانية التى عرفها العالم عبر تاريخه الطويل، وليست قيمة التواصل بكل مستوياتها الامحورا يدير حوله المؤلف أفكاره «المتطارحة» وأمله فى أن يسمع الناس حقا ما يقال.. وأن يتكلموا!

مذاهب المسرح الحديث

١ـ المسرح الملحمى .

٢ ـ عن مسرح العبث :ـ

أـ الاستعارة الدرامية

بـ الثورة على العبث

٣ ـ المسرح النفسى .

٤ ـ المسرح الأفريقى .

٥ ـ مسرح الطقوس والشعوذة .

٦ ـ من الشعر إلى النثر .

٧ ـ التركيب والتحليل .

المسرح الملحمى.. هل هو ملحمى؟

أعتزم أن أطرح فى هذه الدراسة عدداً من الأسئلة التى تزداد أهميتها بازدياد الهوة التى تفصل بين التيار الواقعى كما عرفته وكما نعرفه فى مصر وبين سائر التيارات التى تعرض لها المسرح باعتبارها تيارات مخالفة للواقعية.

ومن ثم فلابد أولا قبل أن نناقش معنى المسرح الملحمى بعد بريخت أن نضع خطوطا رئيسيه للتمييز بين المسرح بفنونه المختلفة وبين أدب المسرح - لأن هذا التمييز يمكن أن يهيىء الخلفية المناسبة لمناقشة القضايا المطروحة أمامنا.

أما المسرح فهو أى عرض يقدمه فنان أو عدد من الفنانين قد يتكون من اثنين وقد يتكون من الآلاف - ولكنه على أى حال موجود بجسده وإحساسه (وعقله أحيانا) أمام المؤدى الذى يقول كلاما أو يمثل دوراً (أى يتقمص شخصية ما) أو يغنى شعرا أو يرقص ويغنى ويمثل فى الوقت نفسه بحيث يستجيب المتفرج له وينفعل بما يرى ويسمع بحيث تصل فى نهاية العرض إلى لحظة إشباع شعورى أو ذهنى (أو شعورى وذهنى معا) للمتفرج (أو المؤلف أيضاً) نستطيع أن نحكم معها بأن العرض قد انتهى أى أن تجربة فنية ما قد اكتملت بمعنى أن المتفرج قد إزداد ثراء نفسيا، سواء كان ذلك الثراء هو المتعة الخالصة التى تنبع من الألحان التى سمعها ورؤية حركات الراقصين وتشكيلاتهم أم تأمل الشخصية الإنسانية المتمثلة فى الأدوار التى يتقمصها المؤدى والتفاعل مع الأفكار التى استجاب لها على مدى العرض المسرحى طال أم قصر. وهذا التعريف فضفاض لاشك. إذ إن كثيراً من الفنون التى نفرد لها اليوم أسماء متخصصة (كالباليه والموسيقى والهزلية - إلخ) يمكن أن تنطوى تحته، كما أن كثيراً من مظاهر حياتنا يمكن أن يقال إنها تشتمل

على قدر معين من فن المسرح ـ وهذا لاشك صحيح أيضاً ـ فالبائع الذى يحاول جذب انتباه عملائه لبضائعه فى السوق بأن يقف أمامهم ليتغنى ببضائعه ويدخل فى حوار خيالى معها وأحيانا مع العميل ويحكى قصصا قصيرة أو فكاهات يلجأ إلى فن من فنون المسرح. والمحاضر الذى «يلعب دوره» باتقان فى قاعة الدرس فيسخر ويمتدح ويهجو ويهمس ويسير ويقف حتى يستحوذ على أسماع طلبته فيقدم لهم المعلومات بصورة مبسطة وجيدة أيضاً يتوسل بأحد فنون المسرح، والخطيب الذى يحاول إقناع سامعيه بوجهة نظره فيوجه إليهم الكلام باعتبارهم حشدا واحدا ثم يحول بصره إلى خارج القاعة كأنما يخشى حضور أحد يخشاه حتى يحول انتباه سامعيه ثم يخاطب واحدا منهم بعينه ليذكره بحادث له.. وهكذا ـ أيضاً يستعين بفن المسرح ـ وقس على ذلك كل من يقف هذا الموقف فى حياتنا اليومية.

أما أدب المسرح ـ أو الدراما ـ فهو ذلك الفن الذى نشأ فى صورة شعر مكتوب كان يؤدى على المسرح، وكان يستعين بالفنون المسرحية التى ألمحنا إليها حتى رسخت تقاليده وأصبح يكتب نثراً وشعراً ويقترب بتصوير الشخصية الإنسانية فى صراعها مع القوى الخارجية والداخلية وانتهاء هذا الصراع إما بالهزيمة فى المأساة أو التصالح فى الملهاة. ومن ثم نشأت القواعد التى استنبطها الدارسون مما وصلهم من هذه النصوص الدرامية المكتوبة والتى تطورت منذ عهد أرسطو إلى عصر بيكيت ويونسكو ـ دون أن تفقد صلتها بالمسرح، أى بوجودها على خشبة المسرح فى نطاق فنونه ونطاق المؤدى والجمهور.

بريخت والمسرح الواقعى :

وعلى مدى العصور الطويلة التى تطور فيها أدب المسرح نشأ نوع من التباعد بين أدب المسرح وفنون المسرح المختلفة ولا أدل على ذلك من النصوص الدرامية التى كتبها أصحابها لا للتمثيل ولكن للقراءة ـ بل إن هذه النصوص قد وجدت لها سوقا رائجة فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر إلى الحد الذى رأينا فيه جميع الشعراء الرومانسيين الإنجليز ودون استثناء يكتبون للمسرح دون أن تمثل لهم مسرحية واحدة وكثيراً ما رأينا النقاد يفردون لهذه النصوص

فصولا فى كتبهم باعتبارها أدبا رفيعا حتى ولو لم تكن تصلح للمسرح - ويذكر التاريخ حادثا طريفا هو محاولة الشاعر الإنجليزى الكبير وليم وردزورث عرض مسرحيته «سكان الحدود» على مسرح كوفنت جاردن اللندنى الشهير، وقيام مديره الكاتب المسرحى شريدان برفضها لعدم صلاحيتها للعرض، وما تلا ذلك من مراسلات حول صلاحية الأعمال الدرامية الشعرية للمسرح. وإبان القرن التاسع عشر نشأ من داخل المسرح تيار الواقعية الذى كان استجابة طبيعية لتطور العلم والعلوم الطبيعية وازدهار الفلسفات الواقعية التى هبطت بالفن من السماء إلى الأرض كما يقولون، وأثمرت عددا من الكتاب الأوروبيين ابتعدوا فى أعمالهم عن الموضوعات التاريخية وعن تصوير الأبطال والعظماء وركزوا على والواقع والإنسان العادى فانتشر المسرح الواقعى على أيدى إبسن وتشيكوف وغيرهم، واجتهد جهابذة المخرجين مثل ساكس ماينتجن وستلافسلافسكى وجرانفيل باركر ورواينهارت وغيرهم فى تأكيد المذهب الواقعى إخراجا وتمثيلا حتى تدعم وترسخ، وحتى ورث القرن العشرون تراثا حيا نابضا ارتبطت فيه الواقعية بأدب المسرح وأصبح مفهوم المسرح نفسه مماثلاللأدب القديم فى احتفاله بالشخصية الإنسانية، الشخصية التى أبدعها القرن التاسع عشر فى شتى ألوان الأدب - من رواية وشعر وقصة قصيرة - فكنت ترى تشيكوف القصاص فى مسرحياته، وترى شخصيات موباسان فى مسرحيات أوسكار وايلد، وشخصيات ديكنز فى مسرحيات برنارد شو وهكذا - أى أن النظرة إلى الشخصية الإنسانية باعتبارها كائنا مستقلا له سماته المميزة والمنفردة قد سادت الأدب بشتى صوره، وإنعكست آثارها على المسرح إخراجا وتمثيلا - وما دراسات جرانفيل باركر إلا دليل ساطع على ما حدث فى تلك الفترة. ولكن الأدب الواقعى الذى كان قد استمد جذوره - وهذه من المفارقات العجيبة - من بدايات الرومانسية ومن واقعية وردزورت ولام على سبيل المثال كان يحمل فى طياته جذور نهايته إذ شهدت ألمانيا بالذات حركات تجديد تعبيرية انعكست فى أعمال خارج ألمانيا مثل مسرحيات فيديكند ومثل أعمال مايكوفسكى الساخرة، وفى المسرح الروسى وبالذات أعمال ماير هولد وبايرون، والمسرح السياسى الذى أنشأه بسكاتور ، وهكذا ووجدنا مناخا يعج بالواقعية

ويندر بنهايتها ليس لقصورها ولكن لوصولها درجة الإشباع. وكان هذا هو المناخ الذى ثار عليه بريخت.

ثورة بريخت

كانت ثورة بريخت فى حقيقة الأمر ثورة على الواقعية باعتبارها الحركة التى فصلت أدب المسرح أو الدراما عن فن المسرح وكانت إلى حد ما جزءا من الثورة التى بدأها التعبيريون الألمان، ولكنها كانت فى جوهرها ثورة على النظرة التقليدية إلى الشخصية الإنسانية باعتبارها كلا لا يتجزأ وباعتبارها كائنا كاملا لا سبيل إلى تغييره أو التأثير فيه - ومن ثم كان يدعو إلى إعادة النظر فى هذا المفهوم الذى أدى إلى الفصل بين الدراما والمسرح. وكثيرا ما يغيب عنا هذا لأننا نركز على أعماله النقدية وكتاباته ونهتم بما يقوله أكثر من اهتمامنا بما يفعله. وقد تنبه هو نفسه فى أواخر أيامه إلى هذا الخطأ فكتب فى عام ١٩٥٣ أى قبل وفاته بثلاث سنوات يقول :

«التفسيرات التى أقدمها لمسرحى بل وكثير من الأحكام التى بنيت على هذه التفسيرات لا تتناول نصوص المسرحيات التى كتبتها قدر ما تتناول المسرح الذى يتخيل النقاد أننى كتبته حين يقرأون دراساتى النظرية. والواقع أن نظرياتى أبسط وأشد سذاجة مما يتصور الكثيرون.. ولكن هذه السذاجة لا تتضح للقارىء بسبب التعقيد الذى اتسمت به كتاباتى النقدية». (مقالات فى المسرح ــ ص ٢٨٥ من النص الإنجليزى).

وربما نختلف مع بريخت فى مدى السذاجة التى يتصور أن نظرياته تتسم بها، ولكنها فى الحقيقة غير معقدة - مهما بلغ عمقها - ونستطيع إيضاح ذلك إذا قارنا بين ما كان يفعله وبين الموقف الحالى للمسرح العربى. لقد استوردنا هذا الفن إلى مصر وإلى العالم العربى فى الوقت الذى كانت الواقعية قد بلغت أوجها فى أوروبا وأمريكا فدرجنا على اعتبار الدراما تصويراً واقعيا للحياة مهما اشتط الكاتب فى رؤاه وأفكاره وخيالاته - فالممثل الذى يقف أمامنا على المسرح يمثل شخصية حقيقية لها أبعادها الثابتة ومقوماتها النفسية التى لا يمكن لأحد تغييرها - والمتفرج

يريد أن يقتنع بهذا ـ بل إنه يقيس جودة الأداء بمدى إقناع الممثل فى الدور الذى يؤديه ـ وقد اشتد هذا التيار واكتسب مزيدا من القوة والرسوخ بعد ازدهار تيار السينما الواقعية ثم سيادة التلفزيون وهيمنة المسلسلات الواقعية. لقد ارتبط فن المسرح بالواقعية لدينا بحيث أصبح المخرج يطلب من المؤلف أن يأخذ جانب الأدب المسرحى ولو على حساب فنون العرض المسرحى ـ أى أنه أصبح يقيس العمل المسرحى بمدى مطابقته للقواعد التى استنبطت من أدب المسرح فأصبحت هى ديدن الكاتب فى عصر الواقعية. وهكذا كان الحال تماما فى عصر بريخت ـ إذ إنه قد صدمه فى صباه أن يرى ذلك الانفصال الكبير بين أدب المسرح الذى تقدمه الكلاسيكيات الرفيعة (سواء فى المسارح الراقية أو فى غيرها) وبين الكوميديات التى تقترب من الهزليات والتى تنتمى لفنون المسرح المختلفة رغم انحطاط مستواها الأدبى. كانت معركته الأساسية ضد الواقعية ـ هذا صحيح ـ ولا يختلف أحد مع مارتن أسلن فى هذه الدعوى ـ ولكن الخلاف هو أن بريخت لم يكن يحارب الواقعية من حيث هى واقعية، ولكن من حيث هى دعوة إلى تثبيت أنماط بعينها اتفق السلف على أنها واقع الشخصية الإنسانية، ومن ثم درجنا نحن على تقبلها دون مناقشة ودون الرجوع إلى ذواتنا وواقعنا الاجتماعى الذى لا يمكن لنا أن نفهم ذواتنا ـ حسبما يقول ـ إلا فى إطاره الحق. فهو حينما ثار على المسرح الأرسطى (أى المسرح كما حدد أرسطو ملامحه) كان يثور على معنى الدراما التى وصلتنا منذ عهد أرسطو أكثر مما كان يثور على المبادىء النقدية التى وضعها أرسطو ـ أما هذا المعنى فيمكن استخلاصه من مسرحيات بريخت وليس من كتاباته النقدية أو كتابات نقاده ـ ويمكن إيجازه فيما يلى : إن أدب المسرح على مر العصور كان يركز على الإنسان فى ظروف معينة مازالت تتكرر ويتكرر معها نمط استجابة هذا الإنسان لهذه الظروف. فثمة أحداث تتكرر فى كل مسرحية من المسرحيات الكلاسيكية (مهما بلغت درجة واقعيتها من حيث الكتابة أو الإخراج والتمثيل) وثمة استجابة تتكرر من جانب الشخصيات لهذه الأحداث، وثمة انفعالات ما فتىء المتفرج يواجهها فى كل مسرحية كأنما كتب على إنسان القرن العشرين الذى يعيش فى ظروف بالغة الاختلاف عن ظروف بلاد اليونان أو إنجلترا القديمة أن يعانى نفس الإنفعال وأن يسلك نفس السلوك، وهذا المفهوم (الذى يشبهه بعض النقاد بمفهوم القدر) ما هو

فى الحقيقة إلا الفكرة القديمة التى بنيت عليها جميع الأعمال الكلاسيكية والقائلة بأن الإنسان كائن ثابت لا يتغير ولا يتبدل مهما كانت الظروف والأحوال. والأعمال الدرامية الذى شهدها بريخت فى عصره تحاكى الواقع فى تفاصيلها دون أن تغير جوهر هذا الإنسان استنادا إلى هذه الفكرة الكلاسيكية - وهذا هو جوهر ما رفضه بريخت.

الشخصية وتغيير الواقع :

واستنادا إلى مبادئه الاشتراكية التى هيمنت على فكره أراد بريخت أن يغير الواقع عن طريق تغيير أنماط السلوك التى لا يمكن أن تتغير إلا إذا تغيرت أنماط الانفعال والفكر البشرى. وكان هذا يستلزم فى رأى بريخت نقض الفكرة الكلاسيكية عن ثبات الإنسان وثبات الشخصية الإنسانية بحيث يصبح الإنسان قابلا للتغير، ومن ثم قادراً على التغيير. ولذلك فهو دائما أبدأ ما يعود إلى هذه الفكرة فى مسرحية تلو مسرحية مؤكداً أن مفهوم الإنسان نفسه لابد أن يختلف لأن الظروف الاجتماعية قد اختلفت وأن فكر الإنسان ومشاعره وانفعالاته لابد أن تختلف لأن الظروف الاجتماعية قد اختلفت حتى تتمشى مع هذه الظروف أو تغيرها - وهكذا فهو كما قال أحد نقاده يريد أن يجعل الأوضاع القائمة هى البطل وهى التى يمكن أن تتطور وتتغير لأنها من صنع الإنسان، أو كما قال هو فى بداية حياته المسرحية (١٩٣١) :

«اليوم وقد أصبح من اللازم اعتبار الشخصية الإنسانية حصيلة للأوضاع الاجتماعية القائمة نرى أن الشكل الملحمى هو الشكل الأوحد الذى يستطيع أن ينتظم جميع العمليات الاجتماعية، وهى التى تشكل فى الدراما المادة التى تمثل العالم خير تمثيل ».

ولم تكن وسيلة بريخت فى ذلك أن يخلق شخصيات غريبة تختلف فى انفعالاتها عن سائر البشر لأن هذا يؤدى إلى الفشل دون شك، ولكنه حاول أن يتدخل فى العملية المسرحية نفسها بأن يعيد العلاقة الحيوية بين المتفرج والجمهور حتى تعود العلاقة القديمة بين أدب المسرح وفنون العرض المسرحى. وذلك عن طريق العودة إلى فنون المسرح القديمة (والمعاصرة خارج العالم الغربى) مثل تقاليد

العصر الأليزابيثى فى بريطانيا حين كان الجمهور يتفاعل مع خشبة المسرح وينزل الممثلون إلى الصالة ليتحدثوا مع المتفرجين ومثل استخدام الجوقة (الكورس) فى المأساة اليونانية، واستخدام المهرجين وفنانى الأفراح والموالد، والعروض الشعبية فى بافاريا مثلا، إلى جانب تقاليد العروض المسرحية الصينية واليابانية والهندية، وقد كان هدفه من ذلك أن يكسر أو يتحاشى الإندماج العاطفى أو النفسى بين المتفرج والممثل ـ وبطبيعة الحال ـ بين الممثل وبين الشخصية التى يؤديها ـ إذ على المتفرج أن يتذكر دائما أن ما يحدث أمامه الآن ليس حادثا حقيقيا أو أنه يحدث الآن ويجب عليه أن يتعاطف معه، بل ربما لم يحدث على الإطلاق، بل ربما يستحيل حدوثه ـ أو أنه ليس بحادث أبدا ـ وعلى أى حال فضمانا للانفصال الشعورى بين المتفرج والممثل ـ أو ما يسمى بوجود الحائط الرابع ـ ومعنى الحائط الرابع الحائط الوهمى الذى يكمل الأبعاد الثلاثة لخشبة المسرح بحيث تصبح الأحداث التى تجرى فوق المسرح أحداثاً مستقلة تدور فى عالم منفصل عن الصالة ويكون المتفرج بمثابة من يسترق النظر ويختلس السمع إلى الممثلين ـ أقول ضمانا للانفصال الشعورى بين المتفرج والممثل، ينبغى على المخرج فى رأى بريخت أن يتوسل بفنون المسرح الشامل من رقص وموسيقى وغناء إلخ حتى لا يشرك المتفرج فى العرض ويحول دون توهم واقعية الشخصية والحدث.

ولكن بريخت يقع فى الخطأ الأكبر حين يقول إن الوسيلة الوحيدة لتفادى الإندماج أو التقمص هو كسر الإيهام «بأن ما يحدث على المسرح حقيقى.. بتذكير المتفرج بأن ما يحدث على المسرح الآن لا يحدث الآن حقا بل حدث فى الماضى فى زمان محدد ومكان محدد». ويستمر قائلا «على النظارة أن يستريحوا فى أماكنهم ويسترخوا ويتأملوا الدروس التى يمكن أن يتعلموها مما حدث فى الماضى السحيق تماما مثل النظارة الذين سمعوا أناشيد الشعراء الذين تغنوا بفعال الأبطال فى منازل ملوك اليونان وعظماء الساكسون ـ بينما كان الضيوف ينهمكون فى الأكل والشرب» ـ ومن هنا جاء تعبير «الملحمى»» ـ أى أن المسرح الملحمى يحاول أن يكون مسرحا تاريخيا بمعنى أنه يذكر النظارة دائما أنه يقدم إليهم أخباراً عما حدث فى الماضى، ولذلك فهو يختلف عن قاعة المحاضرات وحلبة السيرك فى أنه يقدم صوراً حية للأحداث التاريخية أو الخيالية بين البشر» **(نفس المرجع ـ ص ١١٠ من النص الإنجليزى).**

ومصدر الخطأ واضح وهو الزج بتعبير الملحمية فى هذا السياق - حقيقة إن من حق كل فنان أن يصوغ لنفسه أى تعبير يراه لكن تعبير المسرح الملحمى تعبير غير موفق. فالتشابه بين ما يفعله بريخت وبين الملحمية غير قائم على الإطلاق.

فينبغى أن نذكر أن الملحمة فى أبسط وصف لها قصة شعرية أو قصيدة قصصية تعالج ما اصطلح على تسميته بالموضوع البطولى، أى منجزات الأبطال الذين يمثلون أمة من الأمم كافحت فى سبيل بلورة شخصيتها وخاضت حروبا فى سبيل إعلاء القيم التى قامت عليها دولتها - ومن هنا جاء تعبير الملحمة بالعربية أى التلاحم (أو اشتباك اللحم باللحم فى حومة الوغى) ولذلك فالملحمة تتميز بتعدد الحبكات والقصص التى تدور فى فلك الحرب، وتمثل كل منها إحدى القيم وترتكز على المفهوم الكلاسيكى للشخصية الإنسانية الذى ثار عليه بريخت نفسه. بل إننا فى الملحمة نرى تجسيدا لكل الانفعالات والمواقف والأحداث التى تتميز بها الدراما الأغريقية والتى رفضها بريخت - إلى جانب تلك المناحى الشكلية التى لا يستطيع بريخت بسبب عقيدته الماركسية أن يقبلها مثل استخدام النبوءة والتنبؤ، واستخدام الخوارق والمعجزات، وزيارة العالم السفلى (عالم ما بعد الموت)، والإتيان بالأرواح والقيم المتصلة بالأديان القديمة (مثل امتياز الملوك النبلاء إلخ).

وإذا كان ثم ما جذب بريخت إلى الملحمة فهو تركيبها الفضفاض الذى يتيح للشاعر أن يقدم فيها الأحاديث المطولة والخطب التى تتراوح فى نبراتها بين العامية والفصحى (مثل قصص كانتربرى وهى ليست ملحمة على أية حال) ولكن كل ملحمة تعتمد على موضوع يزعم السمو والرفعة ويرنو إلى تمجيد قيم قديمة لا إلى استحداث قيم جديدة أو تغيير الواقع - كما كان يريد بريخت.

وإذا تخطينا الملاحم الكلاسيكية (الإلياذة والأوديسة - هوميروس، والإنيادة - فيرجيل، والفرساليا - لو كان، وقلقامش - البابلية) إلى الملاحم الحديثة أى التى ولدت فى العصور الحديثة قبيل عصر النهضة وما تلاها وجدنا نقيض ما كان بريخت يعنيه ويرمى إليه - إذ إن الكوميديا الإلهية مثلا ملحمة تخرج إلينا «الفرد التاريخى» - كما يسميه أورباخ فى كتابه «دانتى شاعر هذه الدنيا» ــــ أى الإنسان الذى يتفرد ويبرز بخصائصه الذاتية ليس لاختلافه عن سائر البشر ولكن

لأنه يمثل عقلا فذا استطاع أن يعيد لتراث البشرية عمقه التاريخى وجماع قيمه التى تتناقلها الإنسانية عبر العصور، إما فى صور أساطير أو رموز دينية أو عقائد ثابتة، وهكذا كانت الفردوس المفقود لشاعر الإنجليزية الكبير جون ملتون ـ ملحمة تسجل للبشرية قيما توارثتها عبر العصور ولم يعد عليها خلاف، ويبرز فيها إبليس شخصية تقترب من البطل التراجيدى فى اعتداده بنفسه وغروره وخيلائه وكبريائه الشديد ورفضه الخضوع للخالق جل وعلا، بل وفى سقطته التى تحاكى السقطة المأسوية التى احتلت مكان الصدارة فى تحليل فن الدراما ـ رغم اختلافها الظاهر(من ناحية البناء والنظم والصوريل واللغة) عن الملاحم القديمة ـ ما تزال تقدم لنا الشخصية البشرية فى الإطار الكلاسيكى الذى يرى فى عقل الفرد ونفسه أكبر وأرحب مجال لصراع الإنسان مع قوى الكون من حوله ـ سواء قوى الطبيعة أو قوى المجتمع.

الملحمة.. لماذا ؟

لماذا أطلق بريخت صفة الملحمية على مسرحه ـ وهل يعقل أنه لم يكن يدرى معناها؟ أعتقد أن هذا خطأ لا يتحمل بريخت وحده مسئوليته بل تقع المسئولية أولا وأخيراً على عاتق النقاد الذين انجرفوا وراءه واستخدموا الكلمة دونما تحفظ أو حرج على مسرح بريخت المتميز. وأعتقد أننا لا نحتاج إلى إطالة الوقوف أمام مسرحه لندرك أنه لم يكتب عملا واحدا يمكن اعتباره ملحميا بالمعنى المفهوم ـ وأنا على ثقة من أن القارىء العربى ملم بمعظم أو أهم أو أشهر أعمال بريخت ـ ومع ذلك فلننظر إلى بعض هذه الأعمال منذ أن أعلن بريخت فكرة الملحمة وحتى أنشأ فرقة البرلينر انسامبل. يمكننا بصفة عامة أن ننحى جانبا بعض أعماله المبكرة التى كانت ثورية بالمعنى السلبى اى أنها كانت تعبيرا عن الرفض أكثر منها تجسيدا لمذهب جديد ـ كمسرحية بال ـ (١٩١٨) على سبيل المثال. فالشخصية الرئيسية (أو الوحيدة حقاً) فى هذه المسرحية التى تتكون من اثنين وعشرين مشهدا هى شخصية باك نفسه الذى يمثل شخصية الشاعر الرافض لكل شىء والذى لا يهمه فى الدنيا إلا إشباع غرائزه والجرى وراء النساء أولا ثم رفض ذلك كله والاشتغال بشتى الأعمال التى لا يربطها رابط فهو يلقى المونولوجات فى كاباريه ويدير

الأراجيح فى الأسواق والأفراح وينشد أناشيدة فى الحانات والبارات حيث يصادق أحد الملحنين. وعندما يكتشف أن هذا الصديق على علاقة غرامية بإحدى العاملات فى ذلك البار تثور ثائرته ويقتله ثم يفر من البوليس إلى غابات الشمال حيث يموت مع قاطعى الأشجار. الرفض هنا إذن هو التيمة الرئيسية حيث يبدو تأثير بوخنر بوضوح - وإلى حد ما تأثير فيديكند، ومع ذلك فإن الناقد مارتن إسلن يقول إن المسرحية مكتوبة بلغة جميلة حافلة بالصور والموسيقى (التى لا تظهر فى الترجمة الإنجليزية) ومن ثم تعلن قبول بريخت للعالم وما فيه والواضح أن هذا رأى يصعب قبوله لأن «بال» - (واسم الشخصية هو المرادف الألمانى للكلمة العبرانية «بعل» التى تعنى «السيد») - يسود الحياة برفضها وبالذات برفض أشكال الفن المعترف بها - إذ إن المسرحية تبدأ بموال كورالى اسمه « أنشودة السيد بال» - يعلن فيه المؤلف سخريته من كل شىء وعدم قبوله لأى شىء !والواضح أن هذه المسرحية وما تلاها حتى عام ١٩٣٠ - وأخص بالذكر طبول فى الليل (١٩١٨) التى يسخر فيها بريخت من فكرة البطولة ويختار له بطلا يعرف أنه دنىء ويرضى بهذا القدر احتقار له والقيم الدنيا والمجتمع تمثل المرحلة الأولى التى استطاع بريخت عن طريقها تحديد طريقه:

أما الطريق الذى اتضح له منذ عام ١٩٣٠ فيبدأ بمسرحية **القاعدة والاستثناء** - وهنا نجد بريخت لأول مرة يتكلم بصوته المتميز الذى لا يمكن أن يخطئه أحد، إنه يبنى المسرحية على فكرة بسيطة يقولها القاضى قرب النهاية وهى أن القاعدة التى ينبغى أن نقبلها شئنا أم أبينا هى القسوة والظلم بين البشر، أما الرحمة والتعاطف فهو الاستثناء - كما قال الشاعر العربى :

والظلم من شيم النفوس فإن تجد ذا عفة فلعلة لا يظلم

وهو يتوسل فى سبيل إظهار هذه الفكرة بتركيبات مسرحية تقليدية مثل الحوار الممتع بين الشخصيتين الرئيسيتين والفكاهة إلخ. أى أنه يسخّر المسرح لتقديم فكرة معينة ولا يمكن أن نتصور مهما اشتط بنا الخيال أن هذه ملحمة بأى

شكل من الأشكال! فإذا نظرنا إلى مسرحياته التالية رأينا أنها محاولات جادة لتحديد افكاره بدلا من أن تكون عروضا ناضجة لهذه الأفكار، وبالذات المسرحيات التى يهاجم فيها هتلر - مثل فى غابات المدن، وأصحاب الرؤى المستديرة، والخوف والبؤس فى الرايخ الثالث والمسرحيات التى يهاجم فيها قيم المجتمع التجارى والنفاق وابتذال حياة الجنس الرخيص مثل نور الظلام والكبائر السبع - وهكذا حتى وصل إلى اقتباسه الأشهر لمسرحية الكاتب الإنجليزى جون جاى المسماة أوبرا الشحاذ والتى أسماها أوبرا الثلاثة بنسات - وهى المسرحية التى حققت له أكبر نجاح شهده فى أى وقت من أوقات حياته أولا بسبب الموسيقى والألحان التى وضعها له الموسيقى الكبير كورت فايل - وثانيا بسبب المواويل و «الطقاطيق» التى استوحاها من شاعر المواويل الإنجليزى رديارد كبلنج، وثالثا بسبب الحبكة التقليدية التى أخذها من جون جاى.

وقد عاد بريخت فى هذه المسرحية إلى تقاليد المسرح الشامل، وحقق ما يمكننا أن نسميه بحق التزاوج السعيد بين أدب المسرح وفنون المسرح - وهو ما كان يرمى إليه على مدى سنوات من عمله المسرحى - واستطاع بها أن يخرج على عالم ما بعد الحرب بعرض مسرحى يجمع إلى جانب الشعر الشعبى موسيقى أخاذة وإخراجا خلاقا يعتمد على التشكيلات التى تتفاوت من مشهد إلى مشهد. كان إخراج جون تاينان - الذى أخرجها فى الستينات حين رأيتها فى لندن - يحافظ حقاً على إخراج بريخت، ولم يضف إلا الرقصات الإيقاعية البسيطة التى ألهمت إخراج أوليفر تويست وغيرها من الكوميديا الموسيقية فيما بعد. والغريب أن إقبال الجمهور على شراء أسطوانات هذه المسرحية قد أستمر سنوات حتى بعد انتهاء العرض وكان الجميع ينظرون على غلاف الأسطوانة ليروا إن كان التوزيع الموسيقى للنسخة الإنجليزية هو التوزيع الأصلى للنسخة الألمانية !

فإذا نظرنا إلى المسرحيات التالية وجدنا أنها تعتمد على الشخصية اعتمادا كبيراً إن لم نقل اعتماداً أساسيا. ولا يكاد يبين فيها المذهب الملحمى أو محاولة بريخت تخطى الفرد إلى الأوضاع الاجتماعية. خذ مسرحية الرحلة الجوية للندبرج التى تظهر فيها جوقة لتقوم بدور لندبرج كأنما لتلغى وجود هذا الفرد الذى

يلعب بطولة المسرحية ! ولكن سواء كان لنبرج عدداً من الناس أو شخصاً واحداً على المسرح فهو البطل الذى يعالج بريخت قصته وكيف استطاع فى طائرته أن يعبر وحده المحيط الأطلسى وما تعرض له من مخاطر ومن أهوال - ولكن بريخت - إيمانا منه بمذهب لا يستطيع أن يكسوه لحما وعظما - يملأ المسرحية بإشارات إلى أن هذا الإنسان يمثل الإرادة البشرية وطاقة الذهن البشرى على مجالدة قوى الطبيعة البدائية أى التى تعتمد على البطش والعنف فحسب (مثلما كان إبليس يقول عن الله سبحانه فى الفردوس المفقود) وهكذا فبعد انتصار لندبرج وعبوره المحيط يقول بريخت إن هذا يؤذن بزوال فكرة الله من السماء وببداية عصر جديد تنتصر فيه قوى العقلانية والتنور!

إن بريخت لا يستطيع - حتى وهو يحارب فكرة الفرد ويتردد قبل استعمال لفظ أنا أو (أنت) أو (هو) (مفضلا لفظ الجماعة) - إلا أن يخصص مسرحيتين من مسرحيات تلك الفترة للفرد - الفرد الذى يقول نعم والفرد الذى يقول لا وعنوان المسرحيتين هو هذا تماما ! ففى الأولى يقبل الغلام أن يقتل وفى الثانية يرفض فيجبر الفريق الذى ذهب يبحث عن دواء يقهر به الوباء على العودة من حيث أتى لإنقاذ حياته - وهو بهذا يعلن قبول المدرس الذى يرأس الفريق للعادات المتوارثة وانصياعه للتقاليد. ويبرر بريخت هذا التحول بأن يجعله يقول إن على المرء أن يفكر من جديد فى كل موقف جديد يجابهه! أى أن بريخت بعد أن يبنى المسرحية على صراع الإرادتين - إرادة الرفض وإرادة القبول - يستخلص أمام النظارة درسا ينهى به المسرحية بناء على مناقشة طويلة مملة بين الغلام والمدرس ليثبت أنه لا يريد إشراك النظارة فى الإنفعالات الوجدانية للأشخاص وأنه يبنى مسرحيته بناء عقلانيا يتطور حسب مقتضيات الحجة والإقناع المنطقى!

ولكن أين هذا من الملحمة والملحمية ؟ الحق أنه يصعب علينا فى هذه الدراسة الموجزة أن نلم بسائر أعمال بريخت التى جسد فيها منهجة فى الكتابة والإخراج جميعاً.. إذ إنه حتى فى أشهر مسرحياته - وخاصة تلك التى مثلت فى مصر - جاليليو - أو التى لم تمثل - مثل الأم شجاعة وأبناؤها - نجده يرتكز على نفس مفهوم الشخصية القديم فيقدم لنا بشراً من لحم ودم ولم يستطع بكل ما أوتى

من حيل مسرحية استطاعت حقاً أن تعيد الحياة إلى دراما ما بين الحربين - أن يغير من الصورة الكلاسيكية للإنسان!

إن جاليليو شخصية مسرحية تقترب من البطل التراجيدى، ومحاولات بريخت للهبوط به إلى مستوى الفكر المجرد أو العلم الجاف لا تستطيع أن تنسينا ذلك الموقف الدرامى (التقليدى) الذى نرى فيه جاليليو وهو يواجه أساطين الكنيسة الذين يصورهم بريخت تصويرا محكما كانما هم أبالسة وآلهة للشر حقاً وصدقا!

إن رائعة بريخت لاتدين للمسرح الملحمى بأى شىء - فهى إحدى الكلاسيكيات التى يفخر بها المسرح القديم والمسرح الحديث معا.. وما نقوله عن **جاليليو** يمكن أن نقوله عن **الأم شجاعة وأبناؤها** التى لم يستطع بريخت - رغم إعادة كتابتها عدة مرات - أن يحول دون تعاطف الجمهور مع هذه الشخصية المحورية.

كان بريخت يطمح فى أن ينفر منها الجمهور وأن يدينها وأن يدمغها بالوصولية والانتهازية، ولكن الجمهور فى عام ١٩٣٩ كان شأنه شأن الجمهور فى كل زمان ومكان : لم يستطع إلا أن يشارك تلك المرأة - التى راح أبناؤها ضحية الحرب - أحزانها وأفراحها. وحتى إذا نفر منها فهو ينفعل بها وعليها إن لم يكن لها! وهكذا لم يسقط الحائط الرابع الذى أراد بريخت أن يزيله إلى الأبد!

مسرح بريخت والملحمة :

ولكن مسرح بريخت لم يمت رغم أن مسرحياته لم تعد تدرج فى ريبرتورات معظم المسارح العالمية، وذلك لأنه أقام الرابط الذى كان يسعى إليه بين أدب المسرح وفنون المسرح - أى بين الدراما والمسرح! وهذا هو إنجازه الرائع حقا. وإذا كنا نرى معظم الممثلين يدخلون حاملين قطع الديكور أو ينزلون إلى الصالة فهذا يرجع إلى حد كبير إلى جهود بريخت، وإذا كنا نرى بعض المخرجين يعيدون إخراج الكلاسيكيات مع تذكير المتفرج فى كل لحظة أنه «يتفرج» على مسرحية وليس على قطعة من الحياة (مثلما حدث لمسرحية جولد سميث «تمسكنت حتى تمكنت» عام ١٩٧٢ فى لندن) فالفضل يعود إلى بريخت وإذا كنا نلمح فى بعض الكتاب اتجاهات تعبيرية واضحة تتجلى فى تنميط الشخصية أو الهروب من الشخصية بمفهومها الكبير، فهذا هو ثمرة جهد بريخت. كل ما نريد أن نقوله هو أن بريخت أخطأ حين

قال إن مسرحه ملحمى وحين وضع ذلك الجدول الشهير الذى يحفظه طلابنا عن ظهر قلب والذى يفرق فيه بين المسرح الدرامى كما يسميه وبين المسرح الملحمى - وليتنا بعد زمن طال أم قصر أن نعيد النظر فيما بين أيدينا من أدب المسرح وفنون المسرح، فنعيد التزاوج بينهما مثلما يقول بريخت، فلا يعقل أن يظل الكتاب يبدعون نصوصهم وينشرونها على القراء بينما تظل هناك فرق للعروض المسرحية التى لا نصيب لها من الدراما إلا الاسم ـ ليتنا ـ فى كلمة ـ لا نخاف الدراما فى المسرح، ولا نخشى فنون المسرح عند إخراج أدب المسرح.

الاستعارة الدرامية

لعلنا نذكر جميعا احتفال أرسطو بالاستعارة، واعتباره إياهاأداة فنية فعالة، لازمة للشعر بعامة، ولازمة للدراما الشعرية بخاصة، واحتفال النقاد قديما وحديثا بهذه الوسيلة الفنية التى لاغنى عنهافى الشعر، والتى لا ينكر تأثيرها فى سائر الفنون الأدبية أيضاً وتعنى الاستعارة فى أبسط صورها أن يستعير الفنان صورة شئ ما أو خصيصة من خصائصه ثم يضفيها على شئ آخر لإحساسه بأن هذين الشيئين يشتركان فى تلك الصورة أو الخصيصة، أو لأن رؤيته الجديدة ما عادت تفصل بين جوهر المشبه والمشبه به فوحدت بينهما فى بصر الفنان وأصبحا شيئاواحداً.

ولم تقتصر الاستعارة على اللغة مطلقا، وإن كانت اللغة هى وسيلة نقل الاستعارات فقد جسد خيال القدماء آلهتهم فى صور عديدة استعاروها من حياة الإنس والحيوان والنبات والنجوم والكواكب، بل وظواهرها الطبيعية والجامدة فوجدنا عند المصريين القدماء هذا التجسيد فى زهور وحيوانات أليفة ووحشية، ووجدنا الإستعارة عند اليونان والرومان وأساطيرهم البالغة التحرر فى تجسيدها للرؤى الرمزية التى فسرت لهم قوى الطبيعة وآلهتهم، وأبطالهم القوميين، وخلقت فى الأدب الكلاسيكى صورا استعارية سادت التراث الأدبى حتى يومنا هذا.

الميتامور فوسيس:

ومن إحدى صور الاستعارة التى حفل بها التاريخ الأدبى فى العالم، صورة الميتاموزفوسيس، أو صور تحول صور الكائن الحى من نوع محدد إلى نوع آخر وقد استعار القدماء هذه الصورة مما يحدث فى الواقع فى الطبيعة مثل تحول دودة

القز مثلا إلى فراشة أو مثل تحول بعض الحشرات فى نموها بعدة أطوار من دودة إلى حورية إلى فراشة إلى بيضة إلى دودة أخرى وهكذا.. وقد لجأ اليونان إلى هذا جميعالتصوير رؤاهم للحياة وعالم الكائنات الحية، فسمعنا عن «بروكنى» التى تحولت إلى طائر، و «كادموس» الذى تحول إلى أفعى،، الخ (وقد نص هوراس على الا يتم هذا التحول على المسرح أمام النظارة) ورأينا الشاعر الرومانى العظيم «أوفيد» يضع كتابا ضخما من اثنى عشر ألف بيت من الشعر، يجمع فيه كل صور التحول التى يذكرها عن اليونان والرومان، ويصرفها وفق خياله الخصب، ويسمى الكتاب «الميتامورفوسيس»وقد ترجمه الدكتور ثروت عكاشه وأسماه: «مسخ الكائنات».

ولم يكن الخيال اليونانى والرومانى الذى مارس تصوير هذا التحول عاطلا عن الدلالات الرمزية والنفسية له. فلقد كان بهذا يلجأ إلى الاستعارة الشعرية وينتفع بها فى صور صلبة مجسدة. كأن يلجأ إلى تلك الخصائص التى يتسم بها كائن من الكائنات إلى درجة تحوله فى نظره إلى كائن آخر، فيجسم هذه الخصائص فى الكائن الأول ويبالغ فيها حتى يتحول إلى كائن آخر أما قضية التصديق والتكذيب فلم يعد لها وجود بعد أن شاعت ظاهرة الميتامورفوسيس فى التراث الأدبى وأصبح الخيال يتقبلها دون لجاج كثير، بل دون مساءلة عن مدى احتمال وقوعها إطلاقا.

كافكا و الميتامورفوسيس:

ومن إحدى صور التحول هذه التى لا غنى عن التعرض لها ونحن نناقش مسرحية **الخرتيت** للكاتب المعاصر يوجين يونسكو، تلك القصة التى كتبها فرانز كافكا بالألمانية فى مطلع هذا القرن (وسمح بنشرها فى حياته بينما أوصى عند وفاته بإعدام كل قصصه التى لم تنشر والتى صنعت له مجده الأدبى) وسماها «التحول» أو المسخ أو ا لميتامور فوسيس، وصور فيها شابا يتحول ـ أو يكتشف عند استيقاظه من النوم أنه تحول إلى حشرة كبيرة!.وهو يبدأ القصة بهذه المفاجأة، ثم يصور لنا من عينيه، كل ما يدور فى محيط أسرته وعمله الخارجى إزاء هذا التحول. وينحو «كافكا» منحى «الطبيعية» المتطرفة فى تصوير هذه الحادثة غير المعقولة، أى

أنه يبالغ فى التصوير الواقعى لكل شئ فى حياة «جريجور» الذى سجن بعد تحوله فى غرفته، وفى حياة كل أفراد أسرته ودنيا عمله الخارجى، إلى الحد الذى يصبح معه كل شئ معقولا فى النهاية، وتتزن الكفة التى فقدت اتزانها أول الأمر، فبعد أن كنا نرى منزلا يعيش فيه هو وأمه وأخته ووالدهم حياة تجعلهم أقرب إلى الحشرات منهم إلى الآدميين، نجدنا أمام أسرة اكتسبت آدميتها من معاناة تجربة تحول ابنها الوحيد إلى حشرة ووفاته ـ طبعا ـ فى النهاية. إنها صورة الخلاص على كل حال. فالابن كان حشرة فى كل شئ إلا فى مظهره، يعمل بائعا جوالا يطوف الأرض والمحلات التجارية ويعرض العينات سعيا وراء رزقه، ولا يجد فى مكتب الشركة التى يعمل بها إلا كل امتهان وإنكار لجهده، ولا تجد فيه أسرته إلا أملا خادعا يوحى بمستقبل بينما هو يظلم بوهم هذا الأمل مستقبلهم، ولقد حدث منذ أن تحول أن بدأ «جريجور» يرى الحقيقة لأول مرة، ويدرك طبيعة الحياة الحشرية التى يعيشها مجتمعه وقد كانت هذه الحقيقة صدمة للجميع أشد من صدمة التحول ذاته، مما دفع الناس فى هذا المجتمع إلى محاولة مواجهة الحقيقة، ومن ثم مواجهة الحياة. وهكذا نرى فى نهاية القصة أفراد الأسرة الثلاثة وقد عادوا إلى العمل بعد توقفهم وعادوا إلى الحياة بالطريقة الصحيحة، وبدأوا يخرجون من أحجارهم العفنة فى المنزل ويستنشقون هواء الصحة والحرية.. يوم وفاة الحشرة «جريجور»!.

*الخرتيت والتحول:

وهذه الاستعارة الحية فى قصة «كافكا» نجد الوجه الآخر لها، الوجه المكمل لها فى «الخرتيت» فلقد تحول الفرد عند كافكا، ونجا به المجتمع، ولقد نظر الإنسان الذى فقد إنسانيته فى عمله وأسرته فرأى حقيقته الحشرية، ولقد رفض المجتمع أن يتقبل ذلك حتى النهاية، ثم اضطر إلى ذلك عن طريق الحدس الذى جسده التحول، فأفاق واكتسب إنسانيته. أما هنا فى الخرتيت، فنرى العكس على طول الخط.

إن يونسكو يقدم لنا فى الفصل الأول قطاعا معينا من حياة قرية أو بلدة إقليمية فرنسية صغيرة، فى صبيحة أحد الآحاد، حيث يلتقى على مقهى متواضع،

وحول هذا المبنى، مجموعة من الناس تضم الخطوط الثلاثة الأولى التى تشكل أول تيارات المسرحية. يضم الخط الأول تجليلا لطرفى نقيض إنسان مجتمع هذا العصر كما يراه يونسكو، مصوراً على مستويين: المستوى الواقعى، وهو يضم الطرفين «جان» و«بيرنجيه» - والمستوى التجريدى وهو يضم نظيريهما: المنطقى والعجوز.

إن أول طرف هو الفرد الذى بالغ فى رسم خطوط حياته، وبالغ فى التحكم فى كل ما يفعل فوضع منهجاً محدداً لكل شئ - فأصبحت الدنيا بالنسبة له طريقاً واضح المعالم جامد القسمات، لم يعد ثمة مجال لاختلاف فى البرنامج اليومى الذى يضعه لنفسه فهو فى «كلاسيكيته» معتدل فى كل شئ - فى نظر نفسه - بينما هو فى الحقيقة متطرف إلى أقصى الحدود، فى ملبسه ومشربه وعمله، بل فى ادعائه السيطرة الكاملة على مجرى شعوره، بحيث إنه لم يعد يعترف باللاشعور، ويزعم أنه يعتمد اعتمادا مطلقا على العقل الظاهر، وينكر أن الإنسان كائن مركب بالغ التعقيد لا يمكن حبسه فى أنماط السلوك الصارمة.. ومن ثم فقد أنكر أيضا حاجة الفرد إلى التنفيس عن النوازع الحيوية التى يكبتها الخضوع المطلق لسيطرة مواضعات السلوك الاجتماعى على دقائق حياته جميعا.. وهو بهذا يحول الطاقة البشرية - التى تضم حيوانية وحرية لا مراء فيها - إلى مراجل حبيسة تغلى فى باطنه، ولا يبين لها أثر إلا فى لحظات انفجاره القليلة، وضيق صدره الذى ينبئ عنها فحسب ولا يطلق لها العنان.. ومن ثم فقد أصبح مثل كرة امتلأت بشحنات زاد ضغطها على الجدار عن طوق احتماله، وأصبح ينذر بالانفجار بين لحظة وأخرى.. لقد وصل «جان» إلى «**اللحظة البشرية الحرجة**» من طول الكبت والتحكم والتعقل.

ويلتقى مع «جان» على المستوى التجريدى «المنطقى».. فالمنطقى هو نفسه جان»، ولكنه مجرد.. أى يعيش بلغة الحساب والمنطق الزائف، وكل ما يقوله المنطقى ينصب على حديثه «جان» مع «بيرنجيه».. فهما يتكلمان نفس اللغة، والفرق الوحيد أن «جان» منتزع من الدنيا الواقعية، والمنطقى من عالم الأرقام والافتراضات المعلقة، ولذلك فان المنطقى فى كل أقواله يلقى بالضوء على حديث «جان» ويفسر ما يقوله بطريقة ساخرة، والموقف الذى يتخذه من العجوز يماثل الموقف الذى يتخذه «جان» من «بيرنيجيه» تماما.

وظيفة الحوار المتداخل:

ومن هنا تنبع أهمية الحوار المتداخل. إن الحوار بين كل من الطرفين يدور فى حلقات تشبه العجلات الدائرة التى تلتقى عند موضع ما ثم تفترق لتعود فتلتقى.. وفى لحظات الالتقاء نرى «جان» يردد نفس كلمات العجوز.. ثم يبتعدان ثانية ثم يعودان إلى الالتقاء...

والعجوز الذى ينخدع بحديث المنطقى يتصور أنه قد تقدم فى المنطق وعلم الحساب.. إلخ ويعتقد أن الوقت قد فاته لأنه كان موظفا لم يستطع الانتفاع بهذا العلم الفريد، يقابل «بيرنجيه»، الشخصية المحورية فى هذه المسرحية. إن بيرنجيه إنسان قد تطرف فى البعد عن طريق التعقيل والمنطقة الصارمة لكل شئ فى الحياة، وأصبح لكثرة ما أهمل فى اتباع طرق السلوك المألوفة، ولكثرة ما نفس عن مشاعره الحيوية بل والحيوانية مشربا ومأكلاً وتعلقا بالجنس الآخر (شأن العجوز)، ولكثرة ما ابتعد عن إعمال ذهنه بالصورة المعتادة اجتماعيا فى كل من يعن له وما يمر به من أحداث، أصبح يتمتع بقدر كبير من الحيوانية ليبتعد به عن خطر الانفجار - أى عن اللحظة الحرجة التى يؤدى إليها الكبت والمنطق، ومن ثم أصبحت لديه «حصانة» ضد التحول أى أنه لطول تردده وعدم اتخاذه أى قرار، وعدم قدرته على التفكير المتزن أو اتباع قواعد الناس فى النظر إلى الأشياء، لم يعد ينتمى إلى هذا المجتمع، ولم يعد يحس بالروابط التى تشده إليهم تلك الانبثاقات الشعورية المفاجئة، التى تجسد دوافعه الحيوية والتى تؤكد تنفيسه عن بعض ما يحس به.

وإلى جانب هذا الخط الأول الذى نرى فيه شخصيتين متطرفتين يعالجهما المؤلف على المستويين السالفين (جان - المنطقى - بيرنجيه - العجوز). نرى خطا آخر يتخذ نفس السمة.. فنرى ربة المنزل التى تبالغ فى الاهتمام بالتفاهات - من طعام وشراب وقطة، إلى زوجة البقال التى تهتم بالعملاء والمال والحالة التجارية لحانوت زوجها.. واللمسة التى تربط هاتين إلى «جان» والمنطقى هى القطة.. قطة المنطقى.. إنها رمز المنطق الذى جعل حياة الإنسان أقرب فى ضآلتها وحذرها وجبنها إلى حياة القطة - «دى كانت واحد مننا».. «كانت بتكلمنا وكنا بنفهم كلامها» والمنطقى

يقيم بحثه وأمثلة قياسه «النموذجى» عل القطط.. «نرجع للقطط بتاعتنا» وهل أدل على ذلك من أنه يكشف فى ضوء منطقه أن «سقراط كان قطة». ويقابل هاتين امرأتان عاملتان، هما عاملة المقهى، وموظفة المكتب: ديزى.. إنهما لا تكثران من الاهتمام بالتفاهات الصغيرة، ولا يشدهما إلا انفجارات الشعور وتعيشان الحياة العادية المألوفة اتى لا تتقيد كثيرا بالفكر والمنطق الزائف.

منطق الطبيعة.

وفى هذا الجو، يدوى نداء الطبيعة.. إذ يمر خرتيت بقوته الضارية وعنفوانه فى طريق البلدة. إنه حدث غير مألوف.. ولكن الحيوان نفسه عادى، إنه ابن الطبيعة وهنا نجد الزلزلة التى تهز كيان الناس، وتزلزل أولا وأكثر من الجميع، كيان «جان».. بينما لا يسمع «بيرنجيه» فى نداء الطبيعة هذا شيئا غريبا، لأنه لم يفكر فى هذا، ولم يحاول أن يتخذ موقفا إزاءه، كأنما هو ليس غريبا عليه. لقد دوى النداء فى البلدة.. ولكن ترى ماذا فعل الخرتيت؟ لقد قتل القطة.. لقد قتل منطق الطبيعة الحية القوية منطق الإنسان المنظم المنسق..

ولكن هل قتل منطق الإنسان حقاً ؟ لا، ولكن ذلك المنطق الزائف قد تحجر ولم يعد منطقاً.. لقد جعلت الحضارة من حياة الإنسان خطوطا مرسومة وأرقاما لا حياة فيها.. وهل هناك أقرب إلى الطبيعة من الحيوان؟ ولقد فعل الحيوان فعله.. فاهتمت السيدات بدفن القطة، وأعددن لها موكبا جنائزيا مهيبا يتفق ووفاة المنطق الزائف، ويعلن الفصل الأول بذلك بداية حياة جديدة لمنطق الطبيعة الذى يسود فى الفصلين الثانى والثالث.

الرأى العام والطرفان.

والخط الثالث الذى يتقاطع مع خطى الفصل الأول هو خط رأى الناس.. بسطاءهم ومثقفيهم. فهم بين طرفين : طرف يقبل الواقع ثم يختلف على التفاصيل، وطرف يفكر فى الواقع ولا يجرى له اعتبارا بينما يوجه اهتمامه كله إلى التفاصيل. يستطيع المنطقى أن يضلل الرأى العام بأن يلعب بالتفاصيل إلى أقصى حد، وأن يدفع الناس إلى الانقسام حول جنسية الخرتيت، وحول عدد القرون فى رأسه..

ومن هنا تبدأ «الثنائية» المضللة فى الاتساع فى الفصل الثانى.. (فلقد شهدنا أولا بذور التقسيم الثنائى فى تصوير الطرفين البشريين المتناقضين). وتدخل بنا هذه الثنائية إلى حياة العمل فى مكتب «النشر».. أما لماذا كان هذا المكتب دار نشر فهو ما يفسره خط «الرأى العام» فى الفصل الأول.. أى أن نفس الثنائية قائمة.. ولكنها اتخذت هناصورة أوراق وتقارير.. فها هو المكتب يعد تقريرا لجمعية منع المسكرات «لنشره» على «الناس»، وتقريرا عن تجارة «النبيذ» لنفس الغرض.. والمطبعة فى الانتظار..! أى أن آذان الناس التى أصبحت عقولا لم تعد تفرق بين منع النبيذ وتقديم النبيذ..! (شأن القرار الذى اتخذه بيرنجيه بالامتناع عن شرب الخمر بينما يمسك الكأس فى يديه..)

وهنا فى المكتب تكتمل لنا صورة السلم الذى حدد يونسكو درجاته منذ الفصل الأول.. سلم التصديق والتكذيب.. أى رؤية الموجود وغير الموجود.. وذلك فى شخصية «بوتار» على التحديد..

إن بوتار نموذج حى صادق للعمل المكتبى الحكومى.. إنه هو نفسه جماع فلسفة المكتب القائمة على الشك والخوف وعدم الاعتراف بالظاهرة ومحاولة تفسيرها استناداً إلى وجود عوامل شر كامنة، أو خيانة دفينة، أو تآمر بين بعض الناس للعمل على تحطيمه هو شخصيا، وحتى حين لا يجد مبرراً لهذا، ينسب التفسير إلى أحد زملائه، أو يلجأ إلى الخطوات القانونية مثل اللجوء إلى النقابة، وهكذا.. إنه لا يؤمن إطلاقاً بوجود ظاهرة دون سر يكتنفها.. ولذلك فهو يريد أن يكشف هذا السر وأن يغوص إلى أعماقة، وهذا بطبيعة الحال دون أن يتخذ أى خطوة إيجابية فهو موظف.. وهو ينفذ ما يأمره به رئيسه.. «إنت المدير واللى تأمر به ماشى».. وهو بعد أربع وعشرين ساعة من تحول رئيسه فى الفصل الثالث إلى خرتيت، لا يطيق أن يظل فى العالم دون نظام مكتبى (إذ ينهار النظام بانهيار الرمز) فيتحول هو أيضاً متبعا نفس المثل، وتكون آخر كلماته وهو بشر «إحنا لازم نمشى مع الزمن»...

إن حلقة موظفى المكتب من «بابيون»، ورئيس المكتب الذى لا يرى فى تحول «بيف» إلى خرتيت أكثر من أنه قد فقد موظفاً، ولابد من إيجاد موظف آخر ليحل

محله، والذى لا يفكر فى هذه الحالة إلا فى العواقب التى تترتب على هذا التحول : أى صرف مبلغ التأمين إذا كان «بيف» قد أمن على حياته، أو فى حق زوجته فى الطلاق منه.. وفى حقه هو فى فصله من عمله، أو فى إحلال سلم حجرى محل السلم الخشبى الذى كسره الخرتيت، وفى مغازلة السكرتيره وإصدار الأوامر إلى المرءوسين وهلم جرا.. ـ من بابيون هذا ـ إلى دودار. (رجل القانون الذى يدرس الظاهرة ويلاحظ الوقائع إلى آخره) إلى بوتار الذى سبق الحديث عنه ـ إلى ديزى السكرتيره وبيرنجيه الموظفين فى المكتب.. هذه الحلقة.. تتعرض لأول تجربة مذهلة فى واقعيتها وصدمتها فهم يواجهون جميعاً حادثة تحول أحد زملائهم الموظفين إلى خرتيت..

لم يعد نداء الطبيعة سراً إذن.. لقد فعل فعله وحطم (أو أنقذ) أحدهم.. لقد أصبح الجميع يواجهون الموقف مواجهة صريحة.. ولم يعد هناك مجال لتصديق الظاهرة أو تكذيبها. ومن ثم فقد بدأت الشرارة فى الانطلاق.. وكل ما بقى أمامنا هو إنتقال النار من عود حطب إلى لوح خشب.. إلى بناء اجتماعى روتينى شامخ. وهل وقوع السلم الخشبى، واستدعاء فرقة المطافىء إلا دليل على تلك الصورة المقبلة؟

انفجار جان.

لم يخرج «جان» عصر ذلك اليوم، وظل نائما فى السرير، بينما انفجرت فى داخله مراجل الحيوية أو الحيوانية التى طال كبته لها وتحكمه فيها.. وبدأت تعمل فى عقله الباطن عملها، (رغم إنكاره لها).. وبدأ عقله الظاهر يهتز أمام المنطق الصارم الذى قصر فكره على الاقتناع بما يمليه.. أى أنه بدأ لأول مرة يرى للحقيقة أكثر من وجه.. وبدأ يهتزكيانه كله أمام جميع القيم التى كان يتصور أنها قيم إنسانية عليا.. لقد بدأ يتساءل لأول مرة عن مدى صدق ما تمسك به.. أى أنه بدأ لأول مرة يفقد اتزانه.. ذلك الاتزان الذى اتكأ عليه يونسكو فى أكثر من عبارة يفسر فيها التحول..

ولقد أحس بتلك الرغبة الجامحة فى داخله والشعور الدافق الذى يهيب به أن يكسر أصفاد الروتين الاجتماعى.. إلى أقصى طرف وتطرف.. (إذ إن فقد الاتزان

يجعل من تطرفه انقلابا إلى تطرف آخر)... وربما كان يحس كما يقول دودار، بملل من هذا كله، من حياته الجامدة المرسومة، وربما أحس بشوق إلى حياة الفطرة الطبيعية.. إلى الحقول والخلاء.. إلى النسيم القوى الذى يقتلع الأشجار ويهب على الجبال فيهيل كثبان الرمال.. لم يعد يشتاق إلى النسيم العليل.! كلا.. بل القوى العنيف.. وربما كان يتوق إلى الريف الأصيل «الغيطان المفتوحة للسماء».. وربما آن للطبيعة التى حبست فى قمقم روتينه وسلوكه الاجتماعى، أن تنطلق كالمارد «وتأكل كل حاجة فى سكتها» !...

لم يعد الخرتيت فى نظر «جان» كائنا خرافيا بشعا.. وإنما ابنا حقيقيا للطبيعة «وإيه طبيعى أكثر من الخراتيت».. أى أنه أصبح صورة للطبيعة التى افتقدها فى العادة التى كادت تصبح طبيعة ثانية له.. وهو لهذا، لا يتردد مطلقاً، إنما ينطلق دونما حدود.

بيرنجيه ومأساة الانتماء :

إن بيرنجيه ـ كما سبق أن قلنا ـ لم يعرف الانتماء إلى مجتمعه ونظمه وأشكال سلوكه المألوفة مطلقاً.. وهو ينبذ حياة الفكر الجامد، ويكاد يرى أنه هو نفسه غير موجود (يقول له جان : فكر وأنت مؤجود).. وهو لا يكترث للواقع ويرى أن الحياة حلم (يساعده على ذلك إدمانه للشراب).. وهو لا يضع نفسه فى الصورة الاجتماعية «المحترمة» ـ لأنه لم يحاول التكيف، فهو طفل صغير.. يلقنه جان مبادىء الانتماء، وتعده ديزى بتعليمه « حابقى شاطر وأذاكر».. ومكافأة له ستصحبه ديزى من يده «ونخرج نمشى على شط السين».. « ونروح جناين لوكسمبرج».. وهو يطيع نزواته الطفولية، فيصفع حبيبته ثم يعتذر لها فى الحال.. أى أنه ـ باختصار ـ لا يعرف الضبط الاجتماعى، أو التكيف مع الناس.

ولا يقتصر عدم انتمائه على كسره لقواعد السلوك وأنماط التفكير المألوفة.. إنه يعنى أيضاً عدم ارتباطه شعوريا بالناس من حوله.. (رغم الشوق الدفين فى داخله إلى المثل الاجتماعى الكامل.. المجسد فى جان).. إنه برغم حبه لدودار، يعترف بسروره لتحوله، لأن وجوده كان عقبة فى سبيل وصوله إلى حبيبته ديزى.. ويعلق

على ذلك قائلا إن السعادة آلة أنانية.. وفي هذه الكلمة (أنانية) - وفي العبارة التي ينتهي إليها مونولوجه الطويل «الإنسان اللي يتمسك بفرديته دائما ينتهي نهاية وحشة..».. بل وفي كل خطوات مونولوجه الذي يبحث فيه عن ذاته ويتساءل عن حقيقة كيانه وسط المجتمع، تكمن بذور مأساته.. إنه لم يعرف الانتماء مطلقاً.. ويعتقد أن ذاته هي «مركز الكون» وأن كل ما يحدث أمامه فحسب «مش كان حقه يمسك نفسه شوية قدامي.. مش عيب يعمل كده مع أقرب صديق له».. إنه مسجون داخل ذاته ولم يحاول مطلقاً أن ينظر إلى الأمر نظرة موضوعية مثل نظرة دودار..

إن دودار يحاول أن يدرس الموضوع دراسة موضوعية خارجية، ولا يجرؤ على إصدار حكم دون بحث الأمر من جميع نواحيه.. بل يعترف بأننا لا نستطيع البت في الشر أو الخير دون تجربة شخصية.. وهو ينتهي إلى تفضيل الأسرة العالمية الشاملة على الأسرة المنزلية الصغيرة، ولذلك فهو يتحلى عن ديزي وينطلق حسب قانون انتمائه إلى زملائه في العمل.. وفي اللهو.. وفي «الحلوة والمرة»..

إن المسرحية في الفصل الأخير تتحول إلى قضية انتماء محضة.. وهنا نجد لمسة التحول تكتسب معنى جديداً.

لم تعد المشكلة أن الناس تحولوا إلى خراتيت أو أي حيوان آخر.. وإنما أصبحت في حياة الناس.. في آرائهم أو مشاربهم أو أمزجتهم وأهوائهم. أو أي جانب آخر من جوانب حياتهم.. إن تيار الرأي العام هنا يجرف كل شيء في سبيله.. الدنيا كلها تتغير.. سواء إلى خير أو شر.. (وبرنجيه يرى في الخراتيت جمالاً غريبا.. في غنائهم.. وفي صورهم.. وفي كل ما يتعلق بهم) ولكنه هو لا يريد أن يتغير، إنه في هذه اللحظة فحسب يصل إلى التكشف الكلاسيكي ـ الذي يجسد له مأساة الانتماء، أو بالأحرى عدم انتمائه فينهار.. ويصل في انهياره إلى مصاف الأبطال التراجيديين...

الثورة على العبث

فى عام ١٩٧٦ طاف فرناندو ارابال، الكاتب المسرحى الفرنسى الذى ارتبط اسمه بمسرح العبث فى أواخر الخمسينات وأوائل الستينات، بعدة عواصم ليشهد إخراج بعض مسرحياته «العبثية» غير حافل بما يمكن أن تثيره الاختلافات المحتومة فى التفسير وفى الرؤية بل وفى معناها الأساسى نفسه نتيجة أولا لاختلاف المدارس المسرحية من بلد إلى بلد وثانيا لاختلاف اللغة التى كانت تقدم بها مسرحياته المترجمة ـ وذلك لأنه كان يعتقد أن مسرح العبث قد قضى تماما أو كاد على «الفروق المحلية» كما يسميها ووضع أساسا صلبا للنظرة أو التناول المسرحى عن طريق التوسل بالحركة ـ أى حركة الجسم على المسرح والتى أصبحت تمثل لغة عالمية تستطيع أن تقوم بدور التوصيل والتواصل الخلاق الذى كان يعهد به الى الكلمة فى تراث الانسانية المسرحى.

كان أرابال متفائلا وسعيدا لأنه كان قبل قيامه بهذه الرحلة قد اشترك فى عدة ندوات حول ما يسمى بالتحول فى اللغة المسرحية والنهضة التى تفرد بها ذلك الفن فى آخر الستينات اذ كتب يقول:

«فى أواخر الستينات كثر الحديث عن أن المسرح قد اكتشف جسم الانسان. وقد اشتركت فى عدة ندوات حول هذا الموضوع. ماذا كان يقصد بهذا؟ كان يقصد به أن وسيلة التوصيل الرئيسية ـ والتى كانت فى مسرح العبث هى الكلمة أو النص المكتوب ـ قد اضطرت الى التخلى عن مكانها لشكل آخر من أشكال التعبير وهو الصورة أى الحركة والى حد

كبير أيضا جسم الانسان نفسه. وقداهتم دارسو هذا المسرح بكل ما قدمه «المسرح الحى» وجروتفسكى ومسرحياتى أنا شخصيا».

وهكذا فقد كان التحول الداخلى فى مسرح العبث يبتعد به عن لغة يونسكو الغريبه، وعن رؤى بيكيت السوداء ويقترب به مما أسماه جان لوى بارو أولا «بالمسرح الكامل» ثم أعيدت تسميته «بالمسرح الشامل» ثم أعيدت تسميته مرة أخرى بمسرح الحركة أو مسرح جسم الإنسان. كان هذا اذن هو سر تفاؤل أرابال باخراج مسرحياته فى تلك العواصم التى تختلف فيما بينها اختلافات جوهرية فى اللغة والرؤية والمفهوم. كما ساعده على هذا التفاؤل قدرة الحركة على تعرية مناطق فى النفس البشرية لا تستطيع اللغة أن تصل اليها - المناطق التى يسميها علماء النفس بالجزء الغارق تحت الماء من جبل الجليد الطافى - إذ لا يمكن للغة التى تمر قبل خروجها الى النور بمصفاة العقل والمنطق أن تصل الى ما يكمن داخل البشر من انفعالات قضى عليها أن تظل حبيسة أو أن تظل غارقة هى الأخرى فى غياهب الجهل والخوف الذى يمليه نظام المجتمع أو أى نظام بشرى يقوم على المنطق السوى.

مسرح التشنجات:

ويرجع أرابال هذا اللجوء الى الحركة وبالذات الى الحركة العنيفة على المسرح والى التعرية الجسدية - الى التمزق الذى أصاب أوربا فى فترة الازدهار فى أوائل الستينات والذى ولده التناقض بين الانتعاش الاقتصادى الذى جاء مع نهاية الحرب وبين استمرار الحرب (الحروب المحدودة فى الشرق الأقصى - فى كوريا ثم فيتنام) - ولهذا فإن عروض الانفعال أو الانفعالات غير المنطقية - والتى يسميها بالتشنجات - لاقت نجاحا كبيرا ابتداء بمسرحية **نحن أو الولايات المتحدة**، مرورا بمسرح «الأحداث التلقائية» الذى قدمه الأمريكيان جاك سميث وفاكارو، ثم اخراج مسرحية «**الجنة الآن**» بأسلوب المسرح الحى، وانتهاء باخراج فكتور جارثيا لمسرحية أربال نفسه التى كان عنوانها «**مقبرة السيارات**». وبعبارة أخرى فأن ما كان يحدث فى المحتمع وعلى مستوى العالم كان يستعصى على التعبير اللفظى ومن ثم كان لابد

من تقديمه فى صورا مجسدة - أى فى صورة أجساد تصور المعاناة والألم والعذاب الذى كانت تتعرض له النفوس.

العودة إلى الكلمة:

وعاد أرابال من رحلته تلك ليكتب (فى عام ١٩٧٧) مقالا أثار عاصفة من النقاش حول ما أسماه «بالمسرح الجديد»، اذ اكتشف فى أثناء تلك الرحلة أن ثمة عودة «فجأة» الى الكلمة أى عودة الى «المعنى» - الى ما تقوله الألفاظ وما يمكن للمسرح أن يبنى منها حتى فى نطاق تقاليد مسرح العبث ويقول آرابال:

«لك أن تتصور دهشتى البالغة فى طوكيو حين سمعت قبل دخولى المسرح المخرج والممثل اليابانى تيرامايا الذى طالما قدم عروضا حركية يسودها التشنج - سمعته فجأة يسترجع طفولته فى مسرحية «استغماية الريف» بنبرات شاعرية بل وتتخلل تلك المسرحية عدة قصائد. وقبل عرض مسرحيتى الأخيرة فى نيويورك اقترح على فاكارو أن أكتب مسرحية كبيرة حول السلام. أما بوب ويلسون فبعد أن كتب مسرحيته الصامتة: «النظرة الصماء» يكتب اليوم أوبرا ناطقة! وبيتر بروك أيضا... قدم لنا عملا شيكسبيريا يفيض رقة وعذوبة - هو «تيمون الأثينى». ويمكن أن نعدد الأمثلة من كل حدب وصوب. ان الذين كانوا أئمة مسرح الحركة والعرى والصمت والسخرية قد تحولوا فانتجوا مسرح خيال تفجرت فيه الكلمة المنطوقة بعذوبتها وغنائيتها لتخلق حياة جديدة».

ويتساءل أرابال عما إذا كان الممثل «الحديث» الذى اعتاد الحركة وتدرب على «بهلوانيات» المسرح مازال قادراً على «إلقاء» النص الدرامى الإلقاء الفعال: والمشكلة تشبه مشكلة الرسامين الذين اعتادوا الرسم التجريدى سنوات وسنوات حتى لم يعودوا قادرين على رسم ذراع أو اصبع! والمشكلة أكبر وأضخم بالنسبة للمخرج الذى اعتاد طوال هذه السنوات ألا يكترث للمعنى ولتصوير الانفعال الصوتى مكتفيا بتصويره حركيا.. أما المؤلف فانه مضطر إلى إعادة النظر فى الاطار المنطقى لمسرحيته اذ لم يعد ثمة مكان للعبث فى مسرح عادت اليه الكلمة!

ويبدو أن آرابال قد أغضبته الملاحظة التى أبداها ناقد انجليزى على مقاله من أن هذه العودة الى الكلمة - أو «نهضة الكلمة» - تتم فى وقت تشتد فيه الأزمة الاقتصادية فتطحن الجميع! يبدو أنه قد أغضبته هذه الملاحظة لأنه يرد عليها ردا حاسما قائلا:

«أجل اننا لهذا السبب نفسه لا نستطيع تجاهل مصدر كل نشاط خلاق ومصدر كل طاقة.. فى البدء كانت الكلمة!».

ويبدو أيضا أن المعركة لم تنته بعد بين الكلمة والحركة! هذا إذا كانتا لا تستطيعان أن تتعايشا أو تتوافقا فى مسرح يسمى نفسه بمسرح العبث. فهل اختفى مسرح العبث حقا؟ ألم يعد له اليوم وجود بين التيارات المسرحية المعاصرة، وخاصة بعد أن انحسر المسرح الملحمى وازدهر المسرح الشامل والمسرح الوثائقى وبعد أن أصبحت بعض أشكال المسرح التجريبى أو الطليعى أشكالا مستقرة إلى الحد الذى نزع عنها صفة الطليعية؟

خطأ النقد:

لم يختف هذا المسرح أو ينحسر تياره كما تصور البعض، ولكن الذى تعرض لزلزلة كبرى حقا هو التيار النقدى الذى أصر على تناول مسرحيات رواد هذا المسرح (بيكيت ويونسسكو وآداموف وجينيه مثلا) فى إطار «المعنى» أو «المضمون» إذ وصفه النقاد بأنه «عبثى» أى أنه يقول بصراحة إن الحياة عبث وإنها لا معنى لهاء، أى أن هذه المسرحيات سلبية تهدم المعنى أو المعانى التى درج البشر على تناولها فى المسرح. وأنها من ثم تمثل صرخة احتجاج ليس على المسرح فقط (مما يقرنها باللا مسرح) بل على الحياة نفسها.

وقد شجع هذا التيار النقدى توقف كبار كتاب المسرح الراسخين ممن أبدعوا مسرحيات تقليدية البناء فى الثلاثينات،الاربعينات بل والخمسينيات، كما شجعه احتفال المخرجين والممثلين بالحرية الجديدة التى تتيحها نصوص تخرج عن المألوف فى كل شئ، ومن ثم تمكنهم من تخطى الحاجز المنطقى (الواقعى أو الطبيعى) الذى ساد المسرح منذ نشأة الواقعية الأوربية فى القرن التاسع عشر، إذ وجد رجال المسرح فى هذه النصوص «العبثية» فرصة للإنطلاق وللإبداع لا يتيحها أى نص تقليدى.

وخير ممثل لهذا التيار النقدى هو مارتن إسلن الذى أصدر كتابه عن مسرح العبث فى أوج ازدهارهذا المسرح وزعم فى مقدمته أنه كتاب لن يطويه النسيان، وركز على أن مسرح العبث يرتكز على موقف محدد جوهره هو:

«إن الأفكار اليقينية والافتراضية والأساسية الثابتة التى سادت العصور السالفة قد طرحت ظهريا، إنها قد تعرضت للاختبار فثبت هزالها، بل إنها قد نبذت بعد أن ثبت أنها أوهام رخيصة وطفولية. ولقد ظل تدهور الإيمان الدينى غير ظاهر حتى نهاية الحرب العالمية إذ حجبته استار الأديان البديلة مثل الإيمان بقيم التقدم والقومية ومختلف خرافات الشمولية، ثم جاءت الحرب فحطمت كل ذلك. وما إن حل عام ١٩٤٢ حتى وجدنا ألبير كامى يتساءل بهدوء قائلا إذا كانت الحياة قد فقدت معناها حقا فلماذا لا ينشد الإنسان الهرب عن طريق الانتحار؟»

وقد نحا هذا النحو كل ما تعرض لمسرح العبث - بل إن كلمة «العبث» - أو «العبثية» - لتنقل المعنى النقدى خيرا من كلمة اللا معقول - فمثلما صور ألبير كامى (فى **أسطورة سيزيف**) ضياع الإنسان أى أن محاولاته لإسباغ معنى على حياته ستذهب عبثا. قال يوجين يونسكو فى مقاله عن كافكا (١٩٥٧):

« إن العبث هو ما ليس له هدف فالإنسان يضيع عندما تتقطع جذوره الدينية والميتافيزيقية والروحية، وتصبح كل أفعاله لا معنى لها، ولا جدوى لها، وتذهب عبثا».

العبث هنا لا يعنى اللهو واللعب، أو العبث بالمقدسات والموروث، ولكنه يعنى افتقار الحياة إلى المعنى أى الانسان قد خلق عبثا، وهذا فيما يبدو هو المعنى الذى رمى إليه من ترجمة الكلمة الفرنسية أول الأمر. أما كلمة **لا معقول** التى آثر الكثيرون استخدامها فيما بعد فليست إذن الخروج عن المعقول أو المنطق لا يمثل السمة الرئيسية لهذا المسرح، وهو إلى جانب ذلك سمة من سمات ألوان مسرحية بل وأدبية كثيرة، ولذلك وجدنا أحد أعلام المسرح العربى المعاصر وهو الشاعر صلاح عبد الصبور يرفض الكلمتين ويحاول اشتقاق معنى جديد لكلمة اللا معقول تقترب من معنى اللا منطقى فهو يقول:

لقد ظلمت كلمة اللا معقول حين القاها بعض نقاد المسرح الحديث كثيراً. إنه ليس مسرحا لا معقولا بمعنى أنه مجاف العقل ولكن بمعنى أنه مجاف للقوالب العقلية المسماة بالمنطق. ومن هنا فهو يخضع للعقل العام. وحتى كلمة العبث تبد و كلمة مخيبة للثقة. من يستطيع أن يعبث فى هذا العصر الذى نعيش فيه حتى لو كان ذا نفس عابثة؟. (تذييل لمسرحية مسافر ليل).

الاختلاف الشكلي:

ويبدو أن النقاد لم يوفقوا فى تحديدهم للشكل الذى يتميز به مسرح العبث لأن كتاب هذا المسرح يحاولون الهروب من الشكل الكلاسيكى وعماده الشخصية والفعل الإرادى الذى يشكل أساس الحدث والحبكة المحكمة، ويعتمدون على وجود ما يرمز للشخصية ثم يهدمون ما درجنا عليه فى التراث المسرحى أولا: بإلغاء التطور للحدث والشخصية، وثانيا: بالخروج بالحوار من منطق التفكير بحيث لا تصبح اللغة أداة توصيل أو تواصل بل مجرد أداة تعبير ورمز وإيحاء. وثالثا. باللجوء إلى حيل مسرحية تشتت انتباه القارئ حتى لا يتوقع الانتقال الطبيعى من توتر إلى توتر حتى النهاية. ومع ذلك فان النقاد قد أجمعوا على أن هذا المسرح فيه جدة جدير أن يحتفل بها وأنه يمثل ظاهرة جديرة بالوقوف لديها. وهذا ما يحفزنا إلى النظر اليه من زاوية جديدة.

فمنذ أن كتب صمويل بيكيت مسرحية **فى انتظار جودو** وحتى نشر دورنمات مسرحية **الشهاب** يمتد خط تطور واضح مروراً بيونسكو وتوفيق الحكيم وصلاح عبد الصبه [illegible] وهو خط تطور من الفن المسرحى الخالص إلى فن الشعر وبالذات فن الاستعا [illegible].. فاذا نظرنا إلى مسرح العبث ليس على اعتباره امتدادا للتراث المسرحى الـ[illegible]ى ولكن باعتباره رافدا للمسرح الشعرى - أى المسرح الذى يعتمد فى جوهره على الاستعارة الدرامية، وجدنا أنه يبدأ بداية عنيفة على أيدى بيكيت وينتهى نهاية هادئة على أيدى يونسكو وعبد الصبور: أما البداية العنيفة فهى تصوير اللقطة الاستعارية تصويرا دراميا، أى نقلها من عالم اللغة إلى عالم الفعل: فعندما يقول الشاعر «وألقى الإنسان فى قمامة الزمان» يحولها الكاتب المسرحى

إلى صورة مجسدة مثلما يفعل بيكيت فى مسرحية **لعبة النهاية** حين يجعل أبوين يعيشان فى صندوق قمامة. وعندما يقول الشاعر «تدور بى دوارة الملال» يحولها الكاتب المسرحى إلى صورة مجسدة لإنسان يدر ويدور فى كرسى قعيد لا يزوره أحد وإن زاره أحد لا يحادثه مثلما يفعل بيكيت فى مسرحية أخرى، وهكذا، فإن هذه الفكرة التى تبدو لا معقولة أو عبثيه هى فى جوهرها صورة استعارية. بل إن بيكيت قد سبق كثيراً من الشعراء المعاصرين الذين تحدثوا عن الإنتظار المرير عبثا، حين حولوه إلى حدث يقع بين شخصين تنشأ بينهما علاقة من نوع ما ودون أن تتطور دون أن يفضى انتظارهما إلى شئ. بل إننا رأينا كتابا لا ينتمون حسب التصنيف النقدى إلى مدرسة العبث يستثمرون هذا اللون من الاستعارة مثل مارجريت دورا فى مسرحية «**أيام فوق الأشجار**» ـ بينما تحولت نفس الفكرة ـ فكر ة الزمن الذى يذهب فلا يجىء أو الزمن الذى يتحول إلى تراب يدفن الفرد ـ حيا إلى استعارة مجسدة فى مسرحية «**الأيام السعيدة**» لصمويل بيكيت ـ حيث نرى البطلة وقد دفنت حتى منتصف جسدها فى التراب، ونرى التراب وهو ينهال عليها ويرتفع حتى يصل إلى رأسها عند نهاية المسرحية.

هذه هى البدايات العنيفة، أى البدايات التى حاول الكتاب عن طريقها زلزلة منطق الواقع الحرفى بادخال لغة الاستعارة المجسدة، بحيث تصبح استعارة درامية من نوع جديد، تصيب المتفرج بصدمة الوعى المفاجئ وتدفعه إلى رؤية الواقع من زاوية جديدة.

تطور الاستعارة الدرامية:

ولكن هذه البدايات سريعا ما فقدت طرافتها فبدأ الكتاب يلجأون إلى تطويرها من الداخل فى إطار الشكل التقليدى حتى يتحقق قدر من التجاوب مع المتفرج. وقد بدأ هذا التطوير على يد يونسكو نفسه حين انتقل من مرحلة الصدمة ـ مرحلة «**المغنية الصلعاء**» ـ وهى المسرحية التى أحال فيها صعوبة التواصل فى عالم ما بعد الحرب إلى استعارة مغرقة فى غربتها تستند إلى تمزق أوصال اللغة واستحالة إيجاد نسيج من الكلمات قادر على نقل المعانى التى ارتبكت وتبلبلت فى أذهان أبناء أوربا ـ حين انتقل من هذه المرحلة الخرتيت ـ وهى المسرحية الى صور فيها مسخ

البشر فى عالم الحضارة الحديثة تصويرا يعتمد على استعارة كبرى تقوم على المفارقة. كما حدث ذلك التطور أيضاً فى مسرحية صلاح عبد الصبورمسافر ليل التى تتوسل بمنهج مشابه فى التصور

إننا نجد فى هاتين المسرحيتين نموذجا حيا للاستعارة الدرامية التى توسل بفكرة التحول أو المسخ - أو الميتامورفوسيس - كما ألمح إلى ذلك الدكتور سمير سرحان فى مقدمته للنص الإنجليزى لمسافر ليل - وليس الميتامورفوسيس من قبيل العبث على الإطلاق. ربما كان غير معقول شأنه شأن كل استعارة شعرية، ولكنه فى الحقيقة قديم قدم الأدب نفسه، إذ شغل به الأدباء منذ كتب أوفيد **مسخ الكائنات** (التى ترجمها للدكتور ثروت عكاشة إلى العربية) وحتى كتب فرانز كافكا القصة التى تحمل نفس الاسم بالالمانية فى مطلع هذاالقرن. وكافكا يصور شابا يكتشف عند استيقاظه فى الصباح أنه قد تحول إلى حشرة كبيرة، من خلال استعارة درامية وهى أنه بينما يتحول هو إلى حشرة نجد أن أفراد أسرته الذين يعيشون حياة أقرب إلى حياة الحشرات منها حياة البشر قد تحولوا فى النهاية إلى آدميين نتيجة لهذه التجربة.

ولكن الميتامورفوسيس الذى يصوره كافكا يتضمن بذورا استعارية من لون آخر هى بذور الضحية والفداء أى الخلاص الذى يتأتى عن طريق الموت، ولهذا فان يونسكو ينتهج نهجا آخر. إنه يقلب الموقف فى مسرحية الخرتيت حين يوسع من نطاق الاستعارة حتى تشمل مجتمعا بأسره، يرمز لإنسان العصر بشخصيته (جان) ولإنسان الغاب بشخصية بيرينجه ثم الصدام مع منطق الطبيعة حتى النهاية.

أما (جان) فهو يبالغ فى التحكم فى رسم حياته كما ذكرنا فى دراسة سابقة فى هذا الكتاب وفى ضبط نوازعه حتى الباطن منها، بل هو ينكر أن لديه حاجة للتنفيس عن طاقاته الحيوية، ويخضعها جميعاً لمواضعات السلوك الاجتماعى. وهو فى كل هذا الكبت يصل إلى «اللحظة البشريةالحرجة» التى تنذر بالانفجار، ولا يحدث ذلك إلا عندما يمر خرتيت فى شوارع البلدة، خرتيت يرمز للنوازع الخبيئة فى نفس جان وقد أخرجها يونسكو إلى حيز الوجود المجسم، فهو حيوان ذو قوة

ضارية وبأس شديد، وهو فى الوقت نفسه ينتمى إلى الطبيعة الحية الصريحة التى لا تعرف الكبت ولا المواراة. إنه ابن الطبيعة وحسب! وبينما يسمع جان بأذن عقله الباطن نداء الطبيعة نجد أن نقيضه بيرنجيه لا يفطن إليه، وذلك لأن بيرنجيه لم يعترف بشتى المواصفات الحضارية التى نشأ فى كنفها جان. إن بيرنجيه مازال يعيش فى عصر الحرية السحيق، ولذلك فهو الشخص الوحيد الذى ينجو من بين أبناء البلدة ولا يتحول إلى خرتيت!

وفى **مسافر ليل** يتحول عامل التذاكر إلى عدة شخصيات تلتقى عند فكرة التسلط وفكرة التاريخ، فهو استعارة مجسدة للانسان الذى يستدعيه الفرد من ذاكرته ليدق أعناق البسطاء؛ وهو يتحول لأن الراكب يتيح له هذه الفرصة فهو تحول إلى حد كبير من نسج خيال الراكب، بل إن الراكب نفسه يتحول أثناء الحدث إلى رمز استعارى للفرد العادى الذى يسلم قياده لمن لا يعرفه ولا يد له فى اختياره. وهكذا كان لابد من وجود راوية ينسج خيوط هذه الاستعارة كأنه الشاعر نفسه الذى يجعل من الموقف اللامعقول أو العبثى موقفاً جادا بل بالغ الجد.

وهكذا فإن مسرح العبث لم يكن يرمى إلى تصوير «عبثية» الحياة إلا فى مراحله الأولى، أما ما نراه اليوم فى نماذجه التى بلغت درجة كبيرة من النضج فتدل على اتجاه الكتاب إلى تقديم الاستعارة الدرامية التى أثرت تراثنا المسرحى وفتحت آفاقا جديدة أمام المؤلفين والمخرجين والممثلين جميعا.

المسرح النفسى

المسرح النفسى (الدراما السيكلوجية) تيار حديث فى المسرح الغربى. وهو تيار لم تكتمل صورته بعد، بل إنه ـ كما يقول (جون راسل تيلور) فى كتابه **الموجة الجديدة** (١٩٧٩) ـ مازال فى مرحلة التشكيل، ومازالت ملامحة تمر بمرحلة التبلور التى لابد منها قبل أن يفرض نفسه على متذوقى المسرح ودارسيه بوصفه تياراً أساسيا يقف إلى جانب تيار العبث أو الملحمية، إلخ. وربما كانت تسمية «المسرح النفسى» تسمية غير دقيقة؛ لأن كل عمل مسرحى، بل كل عمل أدبى أو فنى، يعتمد على «الحركة النفسية» فى المقام الأول؛ ولكن التسمية لازمة للتفريق بينه وبين سائر الأعمال المسرحية التى تنتمى إلى الدراما الكلاسيكية بمفهوماتها المتعارف عليها، من صراع وتطور وحدث ونهاية محتومة؛ وأهم من ذلك كله التصور الثابت أو الصورة الثابتة للشخصية. وهذه هى نقطة الانطلاق التى لابد منها للتعريف بهذا اللون المسرحى الجديد.

بدأ وعى النقاد والكتاب بالتغيير الذى أحدثه علم النفس الحديث فى الأدب فى الفترة التى تلت الحرب العالمية الثانية. وقد حدد هذا الوعى كتاب الفيلسوف الإنجليزى الحديث (س.أ.م. جود) وعنوانه (**دليل إلى الفكر المعاصر**)؛ فهو يخصص فصلا كاملا فى آخر الكتاب للحديث عن غزو علم النفس للأدب، مركزاً على الفرق بين مفهوم الشخصية عند كبار كتاب الواقعية فى القرن التاسع عشر، ومفهوم الشخصية لدى الروائيين فى بداية القرن العشرين، الذين تأثروا بمفهوم (برجسون) عن تيار الشعور أو تيار الوعى. وهو يحدد ذلك بقوله إن المفهوم القديم كان يعتمد على «الثبات» أى على أن للشخصية الإنسانية ملامح ثابتة ومحددة، وأن

القارئ يستطيع أن يتنبأ بما سوف تقوله أو تفعله بمجرد أن يراها أو يقرأ عنها (مهما كانت درجة تطور هذه الشخصية فى أعطاف الرواية أو المسرحية). فالشخصيات التى خلقها كبار كتاب المسرح قديماً، ثم كبار كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر، شخصيات تكاد ـ لثباتها ووضوح ملامحها ـ أن تقف خارج حدود العمل الأدبى؛ بل لقد اتجه بعض النقاد إلى مناقشة هذه الشخصيات وتحليلها كأنما هى نماذج بشرية حقيقية لها وجودها «التاريخى»، مثلما فعل (أ.س. برادلى)، الذى يناقش فى كتابه «التراجيديا الشكسبيرية» كلا من الشخصيات الرئيسية (بل الثانوية كذلك) فى التراجيديات الأربع الكبيرة (ماكبث وهاملت وعطيل والملك لير) بوصفها «شخوصا» مستقلة. وربما احتجنا هنا إلى الوقوف لحظة عند تعريف «الشخصية الفنية»، أى الشخصية التى يصورها الأدب للتفريق بينها وبين «الشخصية النفسية»، أى الشخصية التى توجد فى الحياة الحقيقية من حولنا : إن الأدب يصور ملامح مميزة أو معالم نفسية أو خلقية أو فكرية، يجمعها جميعا تحت اسم محدد، يصير علما على هذه الشخصية، فالأديب يفترض أن البشر يشتركون فى صفات أخرى هى التى تتطلب التخصيص وتدعوه للاتكاء عليها. وليس معنى ذلك أننا لن نجد من بين البشر من يشترك مع «هاملت» مثلا فى استغراقه الفكرى أو نزوعه إلى التأمل، ومن ثم للتردد، وعدم اتخاذ قراره بالسرعة والحسم المطلوبين؛ ولكننا نميز بينه وبين الإنسان العادى ـ فى نظره ـ أى الإنسان الذى خلق ليعيش لا ليفكر (كما يقول نوفاليس) وسواء كانت الشخصية متطورة فى العمل الأدبى (أى تنمو وتتغير استجابة للموقف أو الحدث الدرامى الذى تشترك فى صنعه)، أو كانت نمطية (بمعنى تصويرها لجانب ثابت من جوانب النفس البشرية لا تتطور فى العمل الأدبى) فانها فى الحالتين لا تمثل إلا جانبا (أو عدة جوانب متجانسة أو متكاملة) من الشخصية الإنسانية التى توجد فى الحياة الحقيقية. ولذلك فإن محاولات الكتاب الواقعيين فى القرن التاسع إضفاء صفات أخرى على هذه الصفات «المميزة» بغية الاقتراب من الواقع، كانت تمثل فى الحقيقة محاولة للتقريب بين الصفات المميزة والصفات العامة التى يشترك فيها سائر البشر، وذلك حتى تتيح للقارئ أو المشاهد أن يدرك إمكانية وجود التناقضات فيها وإمكانية وجود هذه الشخصيات من حوله ومن ثم إمكانية وجوده هو نفسه فى المواقف الدرامية التى يضع الكاتب

فيها هذه الشخصيات.أما فى بداية القرن العشرين فان الكتاب قد ازداد وعيهم بمدى «التصنع» فى هذا التصوير للشخصية الإنسانية، أو مدى ما يفرضه الفنان من قيود فنية تجعل كل صورة للإنسان فى الأدب صورة زائفة إلى حد ما، وذلك ـ كما يقول (س.أم. جود) فى نفس الكتاب ـ (نتيجة لمكتشفات علم النفس الحديث والدراسات الفلسفية التى تبين أنه ليس كياناً مستقلا، وان الحركة الباطنة له تؤكد أنه يتغير على الدوام، وأن محاولات «تثبيت» الشخصية فى الأدب تعين الفنان على تحقيق أهدافه فحسب وأهمها التركيز والبلورة)، ولكنها تخرج لنا شخصيات يصعب تصديقها والتعاطف معها.

وقد انعكست هذه البدايات لتغير مفهوم الشخصية فى كتابات رواد الرواية النفسية ـ رواية تيار الشعور ـ (جيمس جويس) و (فيرجينيا وولف) ـ كما انعكست فى شعر رواد الشعر الحديث ـ (ت.س. إليوت) و (عزرا باوند) ـ بمعنى أن الشخصية فى كتاباتهم لا تتمتع بأى قدر من الثبات، بل هى تتغير على الدوام؛ وتصويرها يعتمد على ما يدور فى داخل الذهن وفى داخل القلب. ومن ثم فإن أشعار إليوت مثلا تفترض الحركة الدائبة فى الفكر والإحساس، وتبتعد كل البعد عن الصور الثابتة التى كانت تخرج لنا من شعر أساطين القرن التاسع عشر، مثل «تنيسون» و «ماثيو أرنولد»، ومن قبلهم شعراء الحركة الرومانسية بطبيعة الحال.

ومع هذه البدايات فى فترة ما قبل الحرب الأولى، شاعت مفهومات جديدة أتى بها علم النفس الحديث منذ بدأ (فرويد) يتحدث عن العقل الباطن أو اللاشعور. بحيث شغل الناس فى أوروبا وأمريكا إلى حد ما فى فترة ما بين الحربين بالمفهومات الجديدة التى أخذت تزاحم المفهومات القديمة للنفس والعقل إلخ. وقد ساعد على انتشارهذه المفهومات الجديدة اتساع نطاق العلم الطبيعى والإدراك الجديد لعملية الإبداع الأدبى؛ وهو الإدراك الذى شجع الاتجاه الجديد فى النقد، والذى يصر على تخليص العمل الأدبى من السمات النفسية لمبدعه، أى أنه يتمثل فى محاولة النظر إلى العمل الأدبى لا بوصفه وثيقة نفسية للكاتب، بل وثيقة للحالات النفسية لدى الشخصيات التى أبدعها فى داخل العمل المستقل، والتى تتغير من عمل إلى آخر بل من لحظة إلى أخرى فى داخل العمل نفسه.

ولكن هذه المفهومات لم تجد سبيلها إلى المسرح بالسهولة المتوقعة، نتيجة لانشغال الناس بالهزات الاجتماعية العنيفة التى صاحبت نشوب الحرب العالمية الثانية، والتى زلزلت أركان الأفكار المتوارثة من عصور الاستعمار وبناء الامبراطوريات فى القرون الخوالى. ولذلك فقد كان الاتجاه الجديد فى فترة ما بعد الحرب اتجاها فكريا واجتماعيا بالدرجة الأولى، أخذ أحيانا صورة المسرح التقليدى، وأحيانا صورة المسرح الملحمى وأحيانا أخرى صورة المسرح العبثى، ولكنه لم يقترب أبدا من المسرح النفسى إلا فى أواخر الستينات ثم فى السبعينات. وليس معنى هذا أن التركيز على القضايا الاجتماعية أو الفكرية قد تضاءل أو تأثر بأى حال من الأحوال؛ ولكن هذه القضايا بدأت تتخذ صور حالات نفسية مصوغة فى قالب جديد من الاضطرابات العاطفية أو الوجدانية والذهنية التى تتخذ صور الأمراض المعروفة أحيانا، وصور التهور النفسى الذى يصعب التعرف عليه إلا على أيدى علماء النفس المتخصصين أحيانا أخرى. وهذا هو الذى يشيع فى مسرح (هارولد بنتر) و (دافيد ستورى) على وجه الخصوص.

ويختلف المسرح النفسى عن المسرح التقليدى فى أنه ينقل الحدث إلى باطن الشخصيات، كما يختلف عنه اختلافاً أكبر فى أنه يجعل هذا الباطن عليلا أو ـ إذا استخدمنا التعبير القديم ـ غير السوى. ولكن كيف يمكن للدراما أن تتشكل من هذه المادة الجديدة أو غير المألوفة، ولكن عدم إدراكنا فى الماضى لمعناها جعلنا نضعها فى أطار أعم أشمل وأبعد إلى حد كبير من الإطار النفسى المحدد، ويكفى أن نذكر بعض روايات وقصص (ديستويفسكى) و (سترندبرج) و(سيرفانتيس)، بل ولابد أن نشير أيضاً إلى بعض ملامح الاضطرابات النفسية التى يمكن رصدها فى أعمال عالمية لا توحى بها للوهلة الأولى ـ بما فى ذلك أبطال شكسبير الذين ذكرناهم. وقريبا رأينا الممثلة البريطانية (جانيت سوزمان) تقوم بدور (أوفيليا) ورأينا بيتر هول المخرج البريطانى النابه يدافع عن هذا المفهوم دفاعاً لا يمكن دحضه (مجلة المسرحيات والممثلون البريطانية ـ عدد يونيو ١٩٦٦). ولكن الإطار الدرامى لهذه الشخصيات المعتلة هو الذى يختلف إختلافا بينا. وهذا هو ما أرجو أن يكشف عنه تحليل مسرحية **البيت** لـ (دافيد ستورى) ومسرحية **(العزلة)** أو **(الأرض الحرام)**

لـ (هارولد بنتر) ـ وقد نشرت المسرحيتان بالعربية فى كتاب مستقل عنوانه : **ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزى المعاصر** (مكتبة الأنجلو ـ ١٩٨٠).

وأول مظاهر البناء الدرامى الجديد فى المسرح النفسى هو انتفاء وجود حدث بالمعنى التقليدى فماذا يعنى ذلك؟ الحدث بالمعنى التقليدى هو حدوث شىء أو وقوع فعل على المسرح، على مراحل متتابعة ومنطقية؛ أى مراحل تسير فى تطور خطى (نسبة إلى الخط المستقيم) صعودا نحو ذروة معينة. وهذه الذروة فى المأساة تتلوها الفاجعة؛ وفى الملهاة يتلوها التصالح والفرح بعودة المياه إلى مجاريها، وبالتوافق والهناء. وهذا الحدث أو الفعل ينبع بصورة حتمية من تكوين الشخصية كما يكشف عنها فى الوقت نفسه، بحيث تصبح ذروة الحدث هى أيضاً ذروة الكشف. أما فى المسرح النفسى فإن الحدث الباطن لا يسير فى إطار خطى نحو الذروة، ولكنه يدور فى أنصاف دوائر تتكون كل منها من لحظة تقابل بين إحساس وإحساس، أو بين فكرة وفكرة، بحيث لا نتقدم مع الحدث زمنيا، أى أننا لا نسير نحو نقطة زمنية محددة، بل ندور مع المشاعر والأفكار لنعود إلى نقطة البداية، ثم نسير ثانيا فى دورة جديدة لنعود مرة ثانية إلى نقطة البداية وهكذا وهذه الدوائر، أو أنصاف الدوائر، تتخذ عادة صورة الحركة المجهضة؛ إذ إن كل محاولة من جانب الشخصيات للتوصل إلى نقطة اتصال أو تواصل يمكن معها إنشاء علاقة من نوع ما، يبدأ معها حدث من نوع ما، تواجه بالإجهاض. ولنر كيف يستخدم دافيد ستورى فى هذا النمط من الحوار الدائرى موضوعات متكررة مثل الإشارة إلى السحاب والزوجة فى بداية **مسرحية البيت**؛ فعندما يرتفع الستار نرى أمامنا على المسرح رجلين هما هارى وجاك، وهما يعانيان من مرض نفسى غير محدد، أو على الأقل لا يفصح عنه المؤلف. ويبدو أنهما يعرفان أحدهما الآخر؛ إذ ينادى كل منهما صاحبه، ومن ثم يبدأ الحوار الذى نعرف منه أن جاك كان يعمل (قبل هذا المرض) بتوزيع الأغذية المعلبة فى محل للبيع بالجملة، وأن هارى كان يعمل مهندس تدفئة، ونعرف أيضاً أنهما من أسر مشتتة وحسب. ويستمر الحوار بينهما على مستوى خارجى، أى أنه يدور حول موضوعات عامة، فإذا اقترب من الحياة الشخصية توقف نهائيا وانتقل فجأة وفى سرعة إلى موضوع آخر، حتى ينتهى المشهد الأول دون حدوث أى شىء بالمعنى المفهوم. ولكن هذا نفسه هو بمنزلة الحدث؛ لأنه يفصح عن

عجز الذهن الواعى لأى منهما على الخوض فى المأساة الشخصية الخاصة به. وهكذا فنحن نجد هذه الدورات أو الحلقات الحوارية التى تتكرر فى المسرحية :

(أ)

جـاك : (يشير إلى الصحيفة) حلوة.

هارى : قوى.

جـاك : مش معقول (يقرأ فى حماسة للحظة) معلهش.

هارى : (يهز رأسه) معلهش.

جـاك : على رأيك.. لكن..

هارى : شوف السحاب.. أشكال مختلفة.

جـاك : أفندم ؟ (ينظر إلى السماء حيث يتطلع هارى)

هارى : شوف السحاب ماشى ازاى.

جـاك : مش معقول.

والإشارة إلى السحاب تعد نقطة توقف يبدأ بعدها جاك فى الحديث، حتى نصل مرة ثانية إلى نفس نقطة التوقف، أى الإشارة الواضحة المباشرة إلى السحاب:

(ب)

جـاك : كان عندى عم بيربى الخيل.

هارى : يا سلام.

جـاك : وكنت بازوره وأنا صغير.

هارى : فى الريف ؟

جـاك : مافيش زى الريف.. عارف ؟ الهوا النضيف.

هارى : السحاب. (يشير إلى السحاب)

وليس هارى فقط هو الذى يشير إلى السحب؛ فالواضح أن المؤلف يمزج بين الحياة النفسية لكل منهما بصورة معقدة :

(ج)

جاك : الموسيقيين أطوارهم غريبة جداً.

هارى : طبعا.

جاك : مش ملاحظ إن أحسن الموسيقيين هم اللى شعرهم فلفل؟

هارى : كده ؟

جاك : عمتى العانس ماتت طبعا.

هارى : طبعا.

جاك : فيه شوية سحب..

(د)

هارى : مراتى كانت حتيجى النهارده الصبح.

جاك : صحيح؟

هارى : لكن جالها صداع بسيط.. قالت أحسن بقى.

جاك : ماتخرجش. يعنى الواحد أحسن يحتاط.

هارى : أنا لما كنت فى الجيش..

جاك : كنت فى الجيش صحيح؟

ونحن لا نفهم بطبيعة الحال مدلول هذه العبارات، حتى نصل إلى نهاية المشهد الأول فندرك أن الإشارة إلى الزوجة لا أساس لها من الصحة، وأن معظم مثل هذه الإشارات إما كاذبة أو أنها تمثل محاولات للهرب من الموضوعات الحساسة التى لا يمكن لأى منهما أن يشير إليها صراحة. ولذلك فنحن لا ندرك أن زوجة هارى قد هجرته إلا فى نهاية المشهد الأول، وبعد حلقات حوارية تمثل موتيفات متكررة. ويمكننا أن نرصد الدائرة الكبيرة لهذه الموضوعات العامة، وأن نحدد من تكرار هذه

الموتيفات أهميتها النفسية لكل من الشخصين إذا تأملنا تتابع موضوعات الحوار التالية: حالة الجو ـ الزوجة ـ نزلاء المصحة ـ الأقرباء ـ الريف ـ الزوجة ـ الجيش ـ الأقرباء ـ الحرب ـ الزوج ـ الزهور ـ نزلاء المصحة ـ المدرسة ـ العمل بالدين ـ الرقص ـ المدرسة ـ الأسماء ـ الأقرباء ـ المشى ـ الحرب ـ الأقرباء ـ المناطق الاستوائية ـ الجزر البريطانية ـ الزوجة ـ النقود ـ الأقرباء ـ حادثة سيارة ـ الأقرباء ـ الوقوع فى البحر ـ الصيد والبحر ـ تقاليد البحر الإنجليزية ـ الكفر ـ الفتيات ـ الرياضة ـ التواصل ـ نزلاء المصحة ـ الزواج ـ الأقرباء ـ الحياة العائلية ـ الأطفال ـ الأقرباء ـ آدم وحواء ـ الجنة ـ الأقرباء ـ تقاليد الرجولة ـ رمز العصا والشارب ـ الأقرباء ـ الحرب ـ الغرق ـ الأقرباء ـ نزلاء المصحة ـ الأقرباء ـ التبشير ـ النزلاء ـ الأقرباء ـ اللعب السحرية ـ الحرب ـ الأقرباء ـ الحرب ـ الأسرة ـ العمل ـ الأقرباء ـ مأساة الأنفصال عن الزوجة.

والواضح أن تكرار الإشارة المباشرة إلى الأقرباء ـ وهم يشملون بعض درجات القرابة دون غيرها ـ تكرار متعمد ولذلك فعندما يقدم إلينا المؤلف الإشارة المباشرة إلى الانفصال عن الزوجة ندهش للصيغة المباشرة التى تكتسبها هذه الإشارة خصوصا حين تكون الإنطباعات العامة عن إنشغال هارى وجاك بالزوجة والحياة العائلية قد أكتملت وأكدت لنا تأكيداً سلبياً مدى أهمية هذه التيمة فى حياة كل من هارى وجاك :

(هـ)

جاك : ما أظنش قابلت مراتك قبل كده؟

هارى : لا لا.. فى الحقيقة.. بقى لنا منفصلين فترة كده..

جاك : وقت الغدا قرب.

ويبدأ المشهد الثانى بالتقاط هذا الخيط، فيقدم إلينا امرأتين هما مارجورى وكاثلين وهما تعانيان من أمراض مماثلة، ولكنهما تختلفان عن الرجلين فى أنهما تفرطان فى الحديث المباشر الصريح؛ ومن ثم فهما تمثلان الوجه المقابل للحديث المقتضب الملتوى الذى شهدناه فى المشهد الأول. ونحن نفهم من حوارهما أن كلتيهما مشغولة بالرجال بطريقتها الخاصة. والمؤلف يصورهما تصويرا هو أقرب إلى التصوير المألوف فى الدراما التقليدية، فيهبهما أبعاداً محددة واضحة، ويرصد

مأساة كل منهما على مراحل تتخللها إشارات واضحة إلى الموضوع الذى يشغلهما" ألا وهو الجنس الآخر. وبعد أن يلتقى الأربعة (حين يدخل هارى وجاك إلى المسرح) يتخذ الحديث بينهما طابعاً مزدوجاً؛ فالإشارات الملتوية الرمزية من جانب هارى وجاك، تقابلها إشارات واضحة من جانب المرأتين :

(و)

كاثلين : انت مجنونة ميه فى الميه.. لازم يحطوك فوق هناك.

مارجورى : فى الحقيقة بقى هو دا طبعهم..

جاك : طبعهم؟

مارجورى : أمال إيه؟ حاطين ترابيزة واحدة وكرسيين لألف بنى آدم هنا؟

هارى : فيه كام بنش هنا وهناك.

مارجورى : بتسيب علامات من تحت لما تقعد عليها.

كاثلين : (تصرخ وتغطى فمها) أووه!

هارى : فيه سحاب قليل فى السما.

جاك : قليل (ينظر)

مارجورى : نزلى طرف الجيبة يابت انتى.

كاثلين : أو وه !

والانشغال الدائم بكل ما يتصل بالجسد (ومن ثم بالجنس) واضح فى حديث كاثلين، التى تفسر أى تعليق على أنه إشارة جنسية، فى حين تتجه أفكار مارجورى دائما إلى تصوير صاحبتها فى صورة من لا تهتم إلا بالرجال وهى تلح طوال الوقت على هذه التيمة ومارجورى تبرز لنا من خلال الحوار فى صورة امرأة متوافقة مع إخفاقها! وما أدى إليه من تمزق فى نفسيتها؛ فهى لا تشكو ولا تتذمر (على العكس من كاثلين) ولكنها تعترف بأن الإخفاق له متعته. وهى ما تفتأ تردد عبارات تنم عن ذلك؛ فكأنما تستسلم لليأس وتجد فيه لذة نادرة. وهى تعترف أيضاً بأنها ماتفتأ تنتقل من مصحة نفسية إلى أخرى لأسباب لا يدركها إلا الأطباء؛ ولذلك فإنها أقرب الشخصيات إلى عالم الأسوياء، ولذلك أيضاً فإن تعليقاتها تكتسى مرارة ودلالات

ساخرة يفتقر إليها حديث الباقين. وحين يلتقى الأربعة فى هذا الجزء من الفصل الأول تكون مارجورى هى المصدر الموثوق به للمعلومات :

(ز)

مارجورى : أنت اللى ظبطوك وأنت بتخرج من الشباك هنا الأسبوع اللى فات؟

جاك : أنا ؟

مارجورى : هو بعينه.

هارى : مش متذكر الحكاية دى.

جاك : كان لى واحد قريبى عمل شركة لتنظيف الشبابيك.

مارجورى : شبابيك الحمام بالذات.

كاثلين : (تصرخ) أووه!

جاك : الظاهر صاحبتك فى حالة نفسية مرحة جدا.

مارجورى : سمعت إنك طلبت منهم يخرجوك.

جاك : مين؟

مارجورى : صاحبك.

هارى : لا لا.. أنا بس قدمت استفسار.. زيارة مؤقته.. مشاكل منزلية.. واخده بالك ؟ أصله من غير راجل صعب العملية تتم فى البيت...

مارجورى : بالعكس.. دى تتم قوى.. وأكثر من اللازم كمان.. وهو ده أس المشاكل

كاثلين : أووه !

وهكذا، فعندما ينتهى المشهد الثانى تتضح لنا أبعاد حالة نفسية عامة، تبرز دراميا إلى السطح دون حدث تقليدى، ودون صراع بالمعنى المفهوم؛ إذ إن الأربعة يشتركون فى صنعها، ويسهمون فى تكوينها. إننا أمام تهرؤ نفسى يتخذ صورتين متكاملتين؛ أولاهما صورة الذهن العاجز عن مواجهة المشكلات النفسية الأساسية،

الذى يهرب لهذا السبب من مواجهتها، فتتقطع به السبل، ويفقد صلاته الحيوية بما حوله؛ وهو ما يترجمه دافيد ستورى - دراميا - إلى حوار ممزق، يتناول المشكلات ولا يفصح عن المرض النفسى إلا إفصاحا غير مباشر، وذلك عن طريق التيمات المتكررة فى المشهد الأول. والصورة الثانية هى صورة الذهن الذى واجه هذه المشكلات وهزم أمامها، وأيقن أنه لا مهرب له من العلة التى يئن تحت نيرها، مهما اختلف إلى المصحات النفسية. ولذلك فقد قصر اهتمامه على من هم حوله فى محيطه المباشر، وانطلق يتحدث أحاديث مطولة غير مترابطة - وهى الصورة التى يقدمها المؤلف فى المشهد الثانى.

وعندما تلتقى الصورتان فى الفصل الثانى ينشأ الصراع الدرامى من محاولة كل منهما - عبثا - السيطرة على الجو العام. وقد تتاح لنا الفرصة لإدراك بعض مظاهر الأمراض النفسية التى تعانى منها هذه الشخصيات، ولكن المؤلف يتعمد عدم الإشارة إليها إشارة واضحة.

فمثلا تقول كاثلين: «صاحبك جابوه هنا علشان كان بيجرى ورا البنات الصغيرين» ويكاد هارى يعترف بأن هذا صحيح، ولكن الموضوع يتغير سريعا؛ كما أن كاثلين تعترف بأنها انفصلت عن زوجها، وبأنها حاولت الانتحار؛ أما مارجورى فنحن نعلم أنها أصيبت بانهيار عندما فقدت عملها فى أحد المحال التجارية، وأنها تنتقل من مصحة إلى مصحة دون أمل فى الشفاء، وإنها مرت بتجربة «الغرفة المبطنة» فى المصحة. وهى تواجه الواقع دون خوف، وتواجه جاك بمشكلته و هى أنه يطارد الفتيات فى الطريق العام، ثم تعترف بأنها لا تريد أن تترك المصحة على الإطلاق.

والنهاية فى المسرحية غريبة مثل كل شئ فيها. فنحن لا نصل إلى ذروة بالمعنى المفهوم؛ لأنه ليس ثمة حدث بالمعنى التقليدى؛ ولكننا نظل ندور فى هذه الدوائر كأننا نتطلع إلى نفوس الشخصيات من خلال ستار من الضباب، ما يفتأ يكشف عن لمحات، ويحفل بصور متقطعة تتجمع لتكون الصورة النهائية، التى يصفها المؤلف بأنها صورة «عادية» أى أن المؤلف لا يهتم بالشاذ أو الغريب اهتمامه بالملامح العادية للنفس البشرية. وقد قال تعليقاً على الأمراض النفسية التى يعالجها هنا:

«ليست هذه الأمراض خاصة بمرضى المصحة؛ فهى أمراض نعانى منها جميعا وإن كنا لا ندرك أننا مرضى، وأن بداخل كل منا بذور هذه الأمراض، ولكننا قد تعلمنا أن نحيا بها؛ أى أن نتقبلها ولا نلتفت إليها، بل إن من يلتفت إليها قد تشتد حالته ويضطر فى النهاية إلى اللجوء إلى الطبيب وربما دخول المصحة أيضاً».

ولهذا فإن المأساة هنا لابد أن تتخذ طابعا فريداً؛ فهى مأساة مقدمة فى قالب خفيف تسوده السخرية من الأوضاع الاجتماعية فى بريطانيا اليوم، ولا تغيب فيه روح الفكاهة عن الحوار مطلقا، ولا شك فى أن كتاب المسرح النفسى قد استفادوا من تجارب مسرح العبث فى إخراجهم لهذه الصيغة المسرحية الجديدة.

* * *

أما (هارولد بنتر) فإنه يتبع منهجا مختلفا فى مسرحيته **العزلة (أو الأرض الحرام)**؛ لأنه يعتمد على مفهومات محددة أتى بها علم النفس الحديث، تمتد جذورها إلى (فرويد) وأهم هذه المفهومات مفهوم تكامل الشخصية، وعملية التفرد ؛ عند (يونج)؛ ومفهوم علاقة الذهن الواعى بالعالم الخارجى وبالأذهان الواعية الأخرى على أساس سيطرة أحدهما على الآخر بما يشبه علاقة السيد بالخادم أو الحر بالعبد، التى صورها الفيلسوف (هيجل) ومع تطور الرؤية الدرامية لهارولد بنتر من مسرحياته الأولى (التى كانت تشتمل على عدد كبير من الشخصيات)، إلى مسرحياته الأخيرة التى يتضاءل فيها العدد إلى أربع شخصيات أو خمس، ازداد اهتمامه ازديادا واضحا باستخدام المادة النفسية فى إخراج نوع من الصراع الداخلى، بحيث يتجسد خارجيا فى شخصيات مستقلة، تمثل كل منها جانبا من جوانب النفس الواحدة، وتمثل فى تصارعها تلك الحركة الداخلية التى يحس بها الفرد ولا يستطيع إدراك مدى ديناميكيتها إلا عن طريق الدرس العلمى والتحليل. وفى مسرحية **العزلة** يقدم لنا الكاتب بطلين هما (هيرست) و (سبونر) بحيث يكونان معاً نفساً واحدة؛ أى أنهما يمثلان نزعتين أو جانبين نفسيين، أولهما يرفض التغيير مع مقدم الكهولة، فيظل حبيس الشباب الغارب، تعساً يعانى من سطوة الزمن الذى لا يرحم؛ والثانى يقبل التغيير ويتصالح مع الزمن فيغدو فقيرا

محطماً برغم سعادته البادية. ولاستحالة التوفيق بين هذين الجانبين يظل البطل فى المسرحية ممزقاً وضحية للصراع المحتوم داخله.

ولكن المسرحية لا تبدأ بهذا الصراع مباشرة، بل تبدأ بتقابل هادئ بين حالة من حالات الوعى الواضحة وحالة من حالات اللاوعى. والمؤلف يجعل (هيرست) البطل المحورى؛ فهو صاحب المنزل، وهو ثرى،وله أتباع، ولكنه يعيش فى حالة وعى ظاهرى؛ أى أنه لا يحيا أى لحظة من لحظات اللاوعى وينكره الإنكار كله وهو يحبس نفسه فى داخل هذا الإطار الظاهرى، شاغلا نفسه بما يدور حوله، فى حين تتحرك فى أعماقه مشاعر وأفكار لا تنتمى إلى الحاضر مطلقاً، بل هى من الماضى تحيا بالماضى وللماضى؛ أى أنه شخصية معقدة نتيجة لهذا الازدواج فى حياته الشعورية ولإنكاره إياه.

وبداية الحدث هنا تختلف عن الدراما التقليدية فى أنه يواجه شخصية تمثل اللاوعى الذى ينكره، بل هو «يصادف» شخصية تمثل حياته الحاضرة بتفاهتها وفراغها تلك هى شخصية (سبونر) الذى يلقاه على ربوة هامستيد فى أثناء تجواله وحيداً. ومن خلال هذه الشخصية المطابقة له نفسيا وجسديا.. إلخ يبدأ المؤلف فى إماطة اللثام عن الجانب الواعى فى حياة هيرست)؛ أى أن كل تكشف لأبعاد شخصية سبونر هو كشف لأبعاد الحياة الواعية السطحية لهيرست. (وبعد ذلك ـ كما سنرى فى الفصل الثانى ـ تؤدى هذه المواجهة إلى خروج اللاوعى من أعمق أعماق هيرست).

ويصور المؤلف هذه المواجهة تصويرا دراميا بأن يجعل سبونر يتحدث طوال الوقت كأنه وحده الذى نراه، فى حين يقتصر حديث هيرست على ترديد أصداء ما يقوله. وهنا نفهم على الفور أننا أمام جانب واحد مو جوانب الشخصية. وهو جانب وعيها بعزلتها، وبعدم اهتمام الناس بها، وبإحساسها الصادق بأن هذه اللامبالاة هى مصدر قوتها الحقيقية:

سبونر ـ نوع الأمان الوحيد الذى أرجوه، وعزائى وسلواى الحقيقية، هو ثقتى فى أننى لا أحظى من الناس ـ مهما اختلفت ألوانهم ومشاربهم ـ إلا بلا مبالاة.. بمستوى عام وثابت من اللامبالاة.. وهذا يطمئننى،

ويؤكد لى صورتى عن ذاتى؛ أى أننى ثابت وذو وجود مادى؛... أما إذا أبدى أحدهم اهتماما أو ـ لا قدر الله ـ إذا بدأ يرضى عنى رضاء حقيقيا، فسوف يكون بذلك مصدر إزعاج شديد لى..

هذا الموقف هو موقف هيرست الحاضر، وهو لا يعيه، أى أنه الموقف الذى يتخذه فى حياته الواقعية دون أن يدرى به؛ إذ إنه فى أعمق أعماقه ينشد اهتمام الناس، ويحاول إقامة علاقة ما معهم! ومواجهته الآن بهذا الموقف تجعله ينكره ويسرف فى شرب الخمر ونحن نعرف أن هيرست كان يتجول فوق ربوة هامستيد حين « صادف» سبونر؛ أى حين التقى بالجانب الآخر من شخصيته. فماذا كان يفعل هناك وحده؟الإجابة يقدمها إلينا سبونر على لسانه هو نفسه:

سبونر ـ كثيراً ما أتجول فوق ربوة هامستيد دون أن أتوقع شيئا.. لقد مضى عهد التوقع بالنسبة إلى!.. التوقع أو الأنتظار حفرة أو فخ يمكن أن يقع المرء فيه! ولكنى أتطلع حولى بطبيعة الحال، وأسترق النظر من وراء الأشجار ومن خلال الغصون..

ومعنى هذا واضح؛ فالعزلة التى يفرضها عالم الحاضر على هيرست تجعله يسترق النظر إلى الحياة من حوله، وكله أمل فى أن يعاود الارتباط بهذه الحياة. وهو ليس استراق النظر إلى العشاق الذين يتجولون على الربوة، ولكنه ـ قطعا ـ استراق النظر إلى الناس وحسب. وسبونر يوضح ذلك توضيحا قاطعا حين يؤكد ضرورة الإبقاء على المسافة كاملة بين النفس المنعزلة وما يدرو حولها:

سبونر ـ إننى لا أتطلع ولا أسترق النظر إلى المداعبات الجنسية، فلقد مضى عهد ذلك إلى الأبد. هل تفهمنى؟ عندما تفصح أغصانى ـ إذا جاز هذا التعبير ـ عن مداعبات جنسية، مهما كانت درجة التوائها، أجد أننى لا أرى إلا بياض العيون فى مواجهتى. عيون تفتح شهيتى، وتلغى المسافة بينى وبينها... وإذا لم تكن تستطيع أن تحافظ على المسافة المناسبة بينك وبين الآخرين؛ إذا لم تستطع أن تحافظ على العلاقة الموضوعية بينك وبين عالم المادة، فسترى أن اللعبة لا تستحق الجهد..

وعندما يبدأ هيرست فى إدراك دلالة هذا الحديث يجد نفسه منساقا ـ برغم أنفه ـ إلى الوعى بما كان ينكره؛ ويجد أن هذه المواجهة لن تؤدى إلا إلى قلقلة أو بلبلة ربما لم يستطع تحملها، فيزداد إقباله على شرب الخمر ـ وذلك فى منتصف الفصل الأول ـ فيقع مغشيا عليه أو يغيب عن الوعى حقاًوصدقا! وحتى هذا الانسحاب الواضح يتحول دراميا إلى حركة رمزية على المسرح، إذ يحاول هيرست الهجوم على سبونرويرميه بالكأس فلا تصيبه، ويتحدث سبونر عن «لهجة العداء» فى حديث هيرست ويحاول أن يطلعه على ما يفكر فيه فيكشف له أخيراً وفى صراحة عن وحدته، وكيف يعيش فى الماضى (على مستوى الحقيقة النفسية)، فى حين ينكر الحاضر الذى يعيشه يوميا دون أن يتوافق معه. ومعنى هذا أننا نصل هنا إلى جوهر الصراع بين العقل الواعى واللاوعى، الذى يقابل فكرة التكامل عند (يونج). ونحن نعرف أن (يونج) يعنى بالتكامل مبدأ التصالح بين هذا وذاك، وبحيث يقبل الذهن الواعى متناقضات اللاوعى، وبخاصة فى مرحلة التغير؛ أى الانتقال من مرحلة الشباب إلى الكهولة، أو من أى مرحلة من مراحل العمر، تتسم بنشاط وإنتاج وحرية وانطلاق إلى مرحلة أخرى يقل فيها نشاطه، وتتقلص فيها حريته وقدرته على الإنتاج الخلاق، ومن ثم تقل فيها قدرته على الاستمرار فى نمط الحياة الذى كان قد اعتاده طوال سنوات وسنوات، والذى كان يمثل لديه قمة تحقيق الذات. وإنكار هذا التحول فى شخصية هيرست هو الذى يمنعه من تحقيق التكامل. وتشرح فريدا فوردام ـ تلميذة يونج ـ ما يقوله أستاذها قائلة:

إن مشكلة الجزء الثانى من العمر هى أن نجد معنى جديداً للحياة.. وربما كان من الغريب أن نعثر على هذا المعنى، وهذا الهدف فى ذلك الجانب من الشخصية الذى نتجاهله دائما.. ذلك الجانب الأدنى والمتخلف (إن صح هذا التعبير). ومع ذلك فإن الكثيرين لا يستطيعون مواجهة هذه الإمكانية، بل يفضلون أن يتمسكوا بقيم الشباب؛ بل إنهم ليمارسونها بصورة مبالغ فيها.. ومن ثم فلا يمكنهم إدراك معنى التفرد.

وفى الجزء الباقى من الفصل الأول نجد صورة مقابلة لهذه الصورة فى شخصيتين أخريين ـ هما بريجز وفوستر ـ تقابلان شخصيتى هيرست وسبونر وتحققان التكامل فيما بينهما، لأنهما تمثلان مرحلة الشباب الغاربة. إنهما كذلك

شخص واحد؛ فلسنا نعرف عنهما أى شئ، وأحيانا يقول أحدهما إنه يعمل فى هذا المنزل، وأحيانا يقول إنه ابن هيرست، وأحيانا يقول إنه لا يعمل على الإطلاق؛ وكل ما نعرف عنهما هو أنهما يمثلان جانبين متكاملين من جوانب نفس شابة واعية نشيطة. وبعد تأكيد هذه اللقطة يعود هيرست بعد فترة نوم قصيرة ليتولى هو الحديث.

وهنا يحول المؤلف بؤرة الصورة إلى هيرست، فنراه وقد تخلص من كابوس سبونر فعاد إلى أعماقه الحقيقية؛ أعماق الرجل الذى يحيا فى الماضى ولا يود أن يتركه. والماضى هنا يتخذ صورة الأحلام والرموز:

هيـــرست : كنت أحلم بشلال.. لا.. لا.. كنت أحلم ببحيرة.. أمر يدعو للاكتئاب.. ما هو؟ الحلم! نعم ! الشلالات.. لا.. لا.. البحيرة.. الماء. الغرق. شخص آخر. ما أجمل أن يكون لك رفيق. هل تتخيل كيف يمكن أن تصحو هنا فلا تجد أحداً ولا ترى إلا الأثاث يحدق بك ! شئ مزعج.

(ينظر إلى سبونر)

من هذا؟ صديق لكما؟ ألا تعرفوننى به؟

فوستر : إنه صديق لك.

هيـرست : لقد كنت أعرف فى الماضى أناسا ممتازين، وعندى «ألبوم» صور فى مكان ما. سأبحث عنه حتى تبهرك الحقائق. جميل جداً. كنت أجلس على الكلأ وحولى سلال الطعام. كان لى شارب، وكان لكثير من أصدقائى شوارب. وجوه ممتازة. شوارب ممتازة. وما الروح التى كانت تحيى المنظر؟ رقة المشاعر بين الإخوان. كانت الشمس ساطعة وقد أطلقت الفتيات شعرهن الجميل. بعضه أدكن اللون وبعضه أحمر. كل ذلك فى الألبوم. سأبحث عنه حتى تبهرك جاذبية الفتيات.. رشاقتهن.. والليونة التى يجلسن بها ويقدمن الشاى. كل ذلك فى الألبوم.

(ينظر إلى سبونر)

من هذا الرجل؟ هل أعرفه؟

فوستر : يقول إنه صديق لك.

هيرست : أصدقائى الحقيقيون يتطلعون إلى من الألبوم. كان لى عالمى. ولى عالمى الآن. لا تتصوروا أننى بعد أن مضى هذا العام، بعد أن انتهى، سوف أسخر منه أو أشك فيه أو اتساءل ما إذا كان قد وجد حقا وصدقا.. لا.. نحن نتحدث الآن عن شبابى.. شبابى الذى لا يمكن أن يرحل.. لا.. لقد وجد.. كان صلبا، وكان الناس فيه أيضا ذوى صلابة،لكن.. تغيرت صورته فى الضوء.. عندما وقفت سقط ظلى عليها.. أعطنى الزجاجة.

(بريجز يعطيه الزجاجة)

إننى أجلس هنا إلى الأبد.

عم كنت أتحدث؟ الظلال. الأضواء من خلال أوراق الأشجار. القفز والتواثب بين الأشجار.. العشاق الصغار. شلال صغيرة. كان حلمى البحيرة. من كان يغرق فى حلمى؟

كانت تعمى البصر. أذكرها. لقد نسيتها. أقسم بكل مقدس. توقفت الأضواء واشتد لذع البرد. هناك فجوة فى داخلى لا أستطيع أن أملأها. هناك نهر يفيض من خلالى، لا أستطيع أن أوقفه. إنهم يطمسوننى. من الذى يفعل ذلك ؟ إننى أختنق. إنها وسادة. وسادة معطرة تضغط على وجهى. إن أحدهم يحاول قتلى.

إننى أجلس فى هذه الغرفة وأراكم جميعا. هل أنا نائم؟ لا يوجد ماء. لا أحد يغرق نعم نعم. هيا هيا. صفروا. تكلموا. إنكم تسخرون منى يا أولاد اللئام. ظلال تعمى البصر، ثم شلال.

سبونر : كنت أنا الذى يغرق فى الحلم.

هيرست : أتركنى

سبونر: أنا صديقك الحقيقى؛ ولهذا كان حلمك مؤلما. لقد رأيتنى أغرق فى حلمك؛ ولكن لا تخف. لم أغرق.

وعند هذه الذروة يصل المؤلف إلى نهاية الفصل الأول، بعد أن جعل المواجهة صريحة ومحتومة بين الماضى والحاضر ـ الماضى الكامن الخبىء الدفين فى اللاوعى وقد خرج الآن إلى المسرح، والحاضر الظاهر الذى يعانى من العزلة واللامبالاة، والذى لا يكتسب معناه إلا من وجود ممثله سبونر على المسرح أيضاً. ولكن الفصل الثانى يقدم إلينا تغييراً شاملا لمفهوم الصراع بعد هذه المواجهة؛ إذ يصبح الوعى واللاوعى نوعين من الحالات الشعورية، أو نوعين من الوعى ـ يمكن تسمية الأول بالوعى القائم، والثانى بالوعى الدخيل، أو الوعى الغاصب وهذه الفكرة تعد تطويراً للفكرة الأصلية، برغم أنها مستمدة من مصدر مختلف كل الاختلاف وهو (هيجل). ويذهب بعض شراح هيجل إلى أنه يصور الصراع بين الذهن الواعى والعالم الخارجى تصويراً جدليا فى كتابه «**ظاهريات العقل**»؛ بمعنى أن للمؤثرات الخارجية، سواء منها الطبيعى أو البشرى أو الفكرى، قدرة على غزو الذهن الواعى والاستيلاء عليه فى مرحلة النمو، وأن الذهن عندما يتعرض لهذه القوة الغازية يكتسب طاقة على هزيمتها؛ «حتى يحتفظ باستقلاله وصحته» ـ وذلك بأن يستوعبها ويتمثلها، أى يمتصها امتصاصا كاملا. ولكنه حين يبدو له أنه قد انتصر عليها، يكون فى الحقيقة قد أتاح لها أن تحتله؛ أى أن تعيش فى داخله، وأن تكون لها حياتها الحافلة التى يمكن أن تتنازع السيطرة عليه مع حياته الواعية نفسها. ولهذا فإن سبونر يصبح فى الفصل الثانى رمزاً للحاضر الذى يمثل هذه المؤثرات، التى تحاول أن تشد هيرست من عالم الماضى القائم فى اللاوعى إلى عالم الحاضر الواعى السوى.

ومثلما يتناوب الوعيان السيادة فى ذهن الإنسان ـ كما يقول (إيفان سول) ـ أحد شراح هيجل ـ نرى أن الفصل الثانى يدور حول عودة هيرست إلى امتلاك زمام الموقف من خلال قدرته على التحكم الكامل فى الحياة الشعورية المشتركة، وذلك عن طريق إحياء الماضى إحياء نابضا ومتوهجا؛ إذ يتحول الصراع هنا بين «المعنى» الكامن فى ذكريات الإنسان التى تشكل تيار وعيه الحاضر، وبين «اللا معنى» الذى يقدمه الحاضر؛ أى أن القضية تتحول من اهتمام بالزمن إلى معنى الزمن. وعندما يبين هيرست لقرينه النفسى سبونر أنه يسيطر تماما على الزمن القائم فى أعماقه، يثبت أنه سيد الموقف :

هيـــرست : ربما أريتك ألبوم الصور.. ربما رأيت فيه وجها يذكرك بوجهك أنت.. بالرجل الذى كنته يوما ما.. وربما رأيت ما يذكرك بآخرين كنت تعرفهم يوما ما ـ كنت تظنهم قد ماتوا منذ زمن بعيد، ولكن تستطيع أن تراهم يتطلعون إليك.. إنهم يكنون عاطفة حب مشبوبة.. أتكن لها احتراما ؟ من المؤكد أنها لن تخلى سبيلهم، ولكن.. من يدرى.. ربما أعطيتهم راحة.. من يدرى.. فربما عادت إليهم الحياة.. فى أغلالهم... فى القدور التى تشتمل على رفاتهم.. هل تعتقد أنه من القسوة أن نعيدهم إلى الحياة ؟ إنهم فى أعمق أعماقهم يريدون أن يستجيبوا للمسة أو نظرة منك.. وحين تبتسم تفيض قلوبهم بفرح طاغ.

سبـــونر : نستطيع أن نخرج الأموات من رقادهم.. أجل..

فوســـتر : هذه وجوه لا أسماء لها يا صديقى.

بريجـــز : وسيظلون إلى الأبد دون أسماء.

هيرست : ثمة مناطق فى فؤادى لا يستطيع كائن حى.. لا يستطيع كائن حى.. لا يستطيع ولا يمكنه قط أن ينفذ إليها..

لقد حدث التغير إذن بانتصار هيرست؛ ولكنه تغير يعيد الموقف فى المسرحية إلى بدايته؛ فالوعى القائم ينتصر على الوعى الدخيل، وتعود إلى الموقف الأصلى قبل خروج الحاضر إلى السطح إن هيرست موقن الآن باستحالة التغيير، ونفسه الواعية ليس لديها ما تعيش عليه سوى قيم الشباب. وحين يواجه هذه اللحظات الحية فى حاضره يزداد يقينا بأنه سجين الماضى، وبأن العزلة هى قدره الذى لا منجاة له منه. والمؤلف فى الحقيقة يجعله يواجه عزلته ـ قدره ومصيره الجديد ـ بشجاعة ترفعه إلى مصاف البطولات الدرامية. إنه يحاول أولا أن ينكر الحلم الذى رآه ورأى فيه إنسانا يغرق؛ ثم هو ينكر إمكانية الخروج من المأزق الذى وضع نفسه فيه؛ لأنه لا يستطيع تغيير موضوع الحديث !

هيرست : لقد جاء الليل..

فوســـتر : وسوف يظل هنا إلى الأبد.

بريجـــز : لأن الموضوع..

فوســتر : لا يمكن تغييره.

هيــرست : ولكننى أسمع أصوات طيور.. ألا تسمعونها؟ أصوات لم أكن أسمعها من قبل.. أسمعها كما كانت فى الماضى.. عندما كنت شابا، برغم أننى لم أسمعها فى ذلك الوقت.. وبرغم أنها كانت تملأ الهواء من حولنا آنذاك.

نعم.. صحيح.. إننى أسير نحو بحيرة.. يتبعنى شخص ما من خلال الأشجار. غبت عن نظره بسهولة.. أرى جثة فى الماء.. تطفو على السطح.. أنفعل.. أنظر وأتأمل فأرى أننى كنت مخطئا.. لا شىء فى الماء.. أقول فى نفسى رأيت جسداً يغرق ولكننى كنت مخطئا، فلا شىء هناك.

سبونر : لا.. إنك فى عزلة تامة.. لا تتحرك أبداً. ولا تتغير أبدا، ولا تتقدم فى السن أبدا.. بل تظل إلى الأبد صامتة ويكسوها الجليد..

(صمت)

هيرست : فلأ شرب نخب هذا، (يشرب) (إظلام بطىء)

وهذه النهاية المحتومة ترتفع بصراع هيرست مع الزمن إلى مستوى الصراع المأسوى؛ فهو يتبين الآن أن لا أمل له على الإطلاق فى التخلص من عزلته، وأنه برغم جموده قادر على تخطى الزمن. إن الماضى لديه وعى حى، وهو يجد فى حياة هذا الوعى بديلا عن كل ما قدمه الحاضر - ممثلا فى سبونر - من مغريات الحركة والنشاط، ولكنه فى الوقت نفسه يموت موتا بطيئا؛ لأن استمرار الحياة فى هذه العزلة أشد إيلاما فهو عذاب الوعى الدائم.

إنه النوع الوحيد من الموت الذى نقبله على مسرح اليوم. وربما كانت هاتان المسرحيتان تمثلان النموذج الصارخ للمسرح النفسى. ولذلك كان لابد من التعرض لهما ببعض التفصيل. ومع ذلك فإن الكثير من الكتاب يجدون فى هذا اللون من الكتابة مجالا جديداً للغوص فى النفس البشرية، ولكن دون اللجوء إلى مثل هذا الغموض والتعقيد. أما إذا كان هذا اللون من المسرح قادراً على إتخاذ مكانه وسط التيارات الكلاسيكية الثابتة فهذا ما سوف يجيب عنه مسرح الثمانينات.

المسرح الإفريقى

باستثناء (وول سوينكا) الكاتب النيجيرى اللامع الذى حصل على جائزة نوبل فى الآداب، لا يكاد القارئ العربى يعرف أحداً من كتاب افريقيا المسرحيين، وإن كان الاهتمام بشعر افريقيا وقصصها قد ازداد عندما «أكتشف» العالم عبقرية (سوينكا) الفذة فى المسرح والشعر جميعاً.

وقد اتيح لى على مدى عشر سنوات كاملة ان اشهد مسرحيات افريقية قدمتها فرق مختلفة تمثل تيارات فى المسرح الافريقى فى اطار ما كان يسمى بمهرجان المسرح العالمى وهو المهرجان الذى اقامته فرقة شيكسبير الملكية فى مسرح الأولدويتش فى لندن خلال شهور الصيف عام ١٩٦٥ الى ١٩٧٥. وقد كتبت عن بعض المسرحيات التى شاهدتها آنذاك فى مجلة **المسرح** الأولى ومجلة **الجديد**، محاولاً ابراز الخصائص التى تميز بها مسرح البلدان الافريقية حديثة الاستقلال وحديثة العهد بالمسرح الاوربى - أى بالشكل المسرحى المعروف الذى أصبح عالميا بعد الطفرة التى احدثتها وسائل الإعلام فى ربط اجزاء العالم بعضها بالبعض، والتقريب بين شتى مدارس المسرح واتجاهاته، ايا كانت درجة الخصوصية والتميز فى كل شكل محلى تقليدى يستمد مادته من تراث قومى محدد.

وكانت مسرحية الطريق للكاتب (سوينكا) من المسرحيات التى بهرتنى وكتبت عنها، وكذلك مسرحية اخرى مقتبسة عن مسرحية ماكبث لشيكسبير تميزت بالتفسير الافريقى للاسطورة القديمة التى بنى عليها شيكسبير مسرحيته، وتغلغلت بصورة ما فى تراث افريقيا الحديث الذى تميز فى الستينات (عند التحرر) بالاضطرابات السياسية الهائلة والوان الصراع على الحكم، وتضارب المذاهب

السياسية والعقائدية رغم اشتراكها فى مناهضة الاستعمار للرجل الأبيض - كان الاعداد المسرحى لمسرحية ماكبث يعتمد على الحركة الجسدية الدائبة التى جعلها المخرج بديلا عن الشعر وعن التأملات الفردية التى تفيض من مونولوجات الشخصيات المحورية فى شكسبير، وهى حركة تعتمد على التشكيلات الجماعية والرقصات القبلية على أنغام الطبول، بحيث كانت التجربة اقرب ما تكون الى المسرح الشامل الحديث الذى يستخدم الفنون السمعية والبصرية بدلا من الإتكاء على الكلمة.

وفى تلك الآونة نشب خلاف (لا أظنه غريباً عنا) حول مفهوم المسرح الافريقى وضرورة احتفاظه بشخصية مستقلة تميزه عن المسرح الاوربى، وكان من اكبر دعاة هذه الدعوة نقاد انجليز ومخرج مسرحى لامع هو (جون تاينان) اذ كتب فى ١٩٧٢ يقول:

«اننا نريد أن نرى كيف يحس الافارقة بالواقع وكيف يترجمون واقعهم الحالى الى لغة المسرح.. ولكننا نريد أيضا ان نرى كيف تختلف لغة مسرحهم عن لغات المسرح المتعددة فى أوربا..

فالمسرح الهندى القديم غارق الى اذنيه فى الديانات الهندية المتعددة ولا يمكن فصله - حتى فى صورته الحديثة - عن الطقوس والشعائر السائدة اليوم.. اما المسرح الافريقى فهو يتصل بحياة الناس اليوم وبالأمس، ولن نستطيع ان نفهم هذه الحياة الا إذا فهمنا لغة المسرح الافريقى الخاصة..»

ولكن هذا الرأى اثار معارضة تستند الى حجة بسيطة وهى: لماذا تختلف لغة المسرح استناداً الى اختلاف الواقع؟ والا يمكن ان نعبر عن الواقع المختلف باللغة الانسانية المشتركة؟ وكان رائد هذا الرأى مخرج من جزيرة (انتيجا) اسمه (جوزيف - كنج) - و (انتيجا) هى احدى جزر الهند الغربية التى اقامت مهرجاناً لفنونها الشعبية فى مسرح (سكالا) بلندن فى صيف ١٩٦٥، اذ قال:

ان الرجل الابيض لا ينتظر أن يشاهد الا الرقص والغناء القبلى فى مسرحنا.. انه يصر على اننا لا نستطيع ان نتكلم لغته المسرحية.

ولكنه لن يفهمنا الا اذا تكلمنا لغته المسرحية مهما كان واقعنا مختلفا عن واقعه.. فلنقدم الرقصات والاغانى.. ولكن ينبغى ايضا ان نقدم المسرح الحديث كما يعرفه العالم فى الستينات..

(من حديث لمجلة مسرحيات وممثلون البريطانية)

ولم يحسم الخلاف فى ذلك العقد الحافل - عقد الاستقلال - لكنه اثر فى مسار الكتابة الافريقية تأثيراً واضحاً اذ برز تياران رئيسيان اولهما يركز على استخدام التراث الافريقى بهدف «تأكيد الحضارة الافريقية العريقة خاصة فى البلدان التى قسمها المستعمون الى دويلات وهى فى الحقيقة ذات هوية مشتركة» (كما يقول بوب ليشواى فى معرض حديثه عن مسرحه) والثانى يطالب بتطوير اشكال المسرح الافريقى القديمة حتى يمكن تقديمها للعالم باللغة التى يفهمها.

وبينما كان التركيز فى الستينات وبداية السبعينات على غرب افريقيا - حيث برز تيار «الكتاب السود» او الافارقة الذين أجادوا اللغات الاوربية واستخدموها فى الابداع الادبى وبالذات الفرنسية والانجليزية - نشط منذ اواسط السبعينات فى شرق افريقيا تيار يختلف بعض الشئ فى محاولته الدائبة للمزج بين الواقع الافريقى الجديد - واقع ما بعد الاستقلال - وبينالاشكال المسرحية الحديثة. وانشئت فى تلك الآونة دور نشر كثيرة عنيت بتقديم الكتاب الجدد - وأكثرهم مازال يكتب الادب والنقد حتى الان - واهمها دار نشر شرق افريقيا - ومقرها فى نيروبى - كينيا ويشترك هؤلاء الكتاب فى عدائهم لتراث الرجل الأبيض الذى يرونه شراً عليهم اذ يتمثل فى عدد من المفاهيم المدمرة والمتهرئة معاً واهمها امتياز الرجل الابيض، والتنمية الرأسمالية، والاستعمار. وقد اوردتها بهذا الترتيب تبعاً لاهمية كل منها فى المرحلة الأخيرة، اذ ان هؤلاء الكتاب (ولا يستثنى من ذلك روائيو نيجيريا وغرب افريقيا بصفة عامة) يرون ان الشر الاكبر هو ما زرعه الرجل الابيض من كراهية للون فى نفس الرجل الاسود.. وهم يبنون على هذه ا لفكرة كل ما يتصل بتراث الرجل الابيض من شرور تتجلى فى الاستغلال الذى تقتضيه النظم الراسمالية البالية، وفى النزوع الى السيطرة والهيمنة أى الى تغليب منطق القوة فى العلاقات الانسانية، وأهم مظاهره هو الاستعمار بطبيعة الحال.

وقد عارض بعض كتاب شرق افريقيا - استنادا الى هذا المفهوم - التيار الاساسى الذى سار فيه النقد الادبى الاوربى لتراث افريقيا، لانه فى رأيهم يعتمد على التفرقة بين ما يرونه ذا قيمة كبرى (أى ادب الرجل الأبيض) وما يرون انه جذاب وجدير بالدراسة لغرابته وطرافته (أى تراث افريقيا السوداء). فمثلا خرج علينا أحد كتابهم المتميزين (وله عدة مسرحيات منشورة) وهو جون روجاندا، بمقال مسهب فى الملحق الادبى لصحيفة التايمز اللندنية يهاجم فيه كتاب «مسرح افريقيا السوداء» لمؤلفه انطونى جراهام هوايت (١٩٧٤) برغم امتيازه ودقته العلمية المتناهية بسبب اصراره على التفرقة بين مسرح الرجل الابيض ومسرح الرجل الأسود. وقد عجبت لهذا الهجوم فالفروق واضحة، والمؤلف لا يصدر احكام قيمة وانما يرصد الاختلاف فحسب، ولكن ربما كان السبب الحقيقى للهجوم هو اقتصار الكتاب على دراسة المسرح النيجيرى (وغرب افريقيا بصفة عامة) وبالتحديد على مسرح وول سوينكا وج. ب - كلارك.

وعلى أى حال فان اواخر السبعينات قد شهدت تطوراً ما احسبه الا تطوراً طبيعيا للمسرح الافريقى اذ اهتم المؤلفون على اختلافهم بمشاكل تختلف اختلافا بينا عن المشاكل التى تعالج فى مسرح ما قبل الاستقلال. وسوف اضرب المثل هنا ببعض المسرحيات المنشورة بعد صدور ذلك الكتاب واهمها مسرحية **غضب الأسلاف** (تاليف بوب ليشواى) **وماميا الاسود** (تاليف جون روجاندا) **وولدى من اجل حريتى** (تاليف كينيث واطينى) **والسيول** (تاليف جون روجاندا) (١٩٧٩) ومسرحيتى **الاعزب المتزوج وخيانة فى المدينة** لفرانسيس امبوجا. وهذه المسرحيات المنوعة تشترك فى شئ واحد وهو التأكيد على ان الاستقلال لم يضع نهاية لمشاكل القارة ولكنه بمثابة بداية لعهد جديد من المشاكل. فكل مسرحية حتى ولو لم تكن «سياسية» بالمعنى الضيق لهذا الاصطلاح تتعرض من زاوية ما لمشاكل عهد الاستقلال. واذا شئنا تحديد هذه المشاكل بصفة عامة قلنا ان على قمتها فى نظر هؤلاء الكتاب مشكلة الحكم، تليها مشكلة تتصل بطبيعة الشخصية الافريقية، وتليها مشكلة التنمية أى التطوير وأستعمال أطر غير غربية او كما يحلو لهؤلاء الكتاب ان يسموها «غير شمالية».

اما مشكلة الحكم - وهى المحور الرئيسى لمسرحية **خيانة فى المدينة** - فتتصل بالنظم العسكرية التى جاءت الى الحكم مباشرة فى اعقاب حروب الاستقلال وكانت جزءاً طبيعيا من عملية الاستقلال نفسها. فأدباء المسرح فى شرق افريقيا يبدون اشد القلق ازاء استمرار هذه النظم حتى بعد تثبيت دعائم الاستقلال وانتفاء الحاجة الى وجود «الدبابات فى الشارع». وهم يشعرون بأن وجود العسكريين على قمة السلطة يمثل لونا من استمرار الاحتلال او «الاحتلال المستمر فالحكم العسكرى يقتضى تأجيل الديموقراطية حتى تغيب اخطار الوجود الاجنبى، ولذلك يفضل الامن على الكفاءة، ويخلق المجال للفساد السياسى - وهوالعدو اللدود الذى تنبغى محاربته دون هوادة.،المشكلة الثانية هى تأكيد اختلاف ابناء القارة الافريقية عن شعوب الشمال، ومحاولة تأصيل جذورهم الحضارية فى القارة - وكما يقول (روجاندا):

> لقد انسانا الاستعمار حضارتنا القديمة.. اننا لسنا عالة على حضارة الآلة الحديثة، وليست حضارة الآلة الحديثة هى الحضارة الوحيدة.. وليقل من يعارضنى كم كتاباً كتب عن حضارات افريقيا القديمة؟ لقد اراد الرجل الابيض ان ينسينا ان لنا حضارات عريقة وشخصية تنبع من هذه الحضارات.

(من مقدمة مسرحية السيول)

وباختصار فأن كتاب المسرح الافريقى واعون كل الوعى بضرورة الالتحام الثقافى مع ابناء أفريقيا نشدانا للجذور الحضارية الاصلية وتأكيداً لها - بعد ان كاد الاستعمار أن يقنعهم انه جاء ليقدم اليهم «الحضارة». اما المشكلة الثالثة وانا اركز هنا على الخطوط العامة العريضة فحسب فهى وسيلة التنمية والازدهار بأساليب افريقية أى بأساليب متحررة من استغلال الرأسمالية، وشرور النظم الاوربية القائمة على هيمنة الدولة على شتى مناحى الانتاج والعمل.وما تزال هذه القضية مثاراً للجدل العنيف خارج المسرح، اما فى المسرح فهى تتخذ صور السخرية من محاكاة الأفارقة للغرب، وقد كانت اطاراً لاكثر من كوميديا افريقية اصيلة.

مسرح الطقوس والشعوذة

طالعتنا أخيرا صحيفة المسرح البريطانية بمقال موجز يتساءل فيه أحد النقاد قائلا :

« إلى أى حد كان **الانتحار الجماعى لطائفة معبد الشعب** عملا دراميا ؟ لا أحد ينكر أنه كان عملا مسرحيا بمعنى أن العناصر المسرحية التقليدية وبخاصة الطقوس والتقمص والعلنية والتجسيد والإبهار كانت موجودة جميعا ـ ولكن هل كان ذلك ـ إلى حد ما أيضا ـ دراما ؟» .

والتفرقة هنا بين المسرح والدراما غير جديدة على دارسى الأدب والمتخصصين فى الدراما ، فالمسرح وكل ما ورثته البشرية من تقاليده موجودة فى حياتنا اليومية بل ويصعب تصور أى حياة بشرية مهما بلغ «تقدم» المجتمع دون عناصره السالفة الذكر ، أما الدراما فتنصرف بصورة أخص إلى فن الدراما أى ذلك الفن الأدبى الذى أرتبط فى أول امره بالمسرح ثم تطور حتى شمل مجالات أوسع وأعم، مع احتفاظه إلى حد كبير بالمقومات الأساسية المعروفة مثل الصراع والتطور والحبكة وتكشف الشخصية إلى آخره .

ومن اليسير ـ حتى على غير المتخصص ـ أن يدرك ذلك الفارق إذا تأمل الحياة اليومية لأى مجموعة من البشر ما زالت تحتفظ بعلاقاتها البشرية المباشرة ، فالبائع الذى يحاول فى سوق القرية أن يستحوذ على انتباه واهتمام سامعيه بغية ترويج سلعة معينة «من شربة الحاج محمود الى الراديو كاسيت» يقوم بعمل مسرحى، بل انه قد يؤدى دورا مسرحيا حقيقيا اذا «تسلطن» وتقمص دورا يتطلب منه أن يقول أشياء معينة قد يؤمن بها وقد لا يؤمن، كما أنه قد يندمج فى دوره

فيضيف اليه أشياء «صادقة» نابعة من حياته الواقعية أو الشعورية، وذلك في مناسبات «طقسية»، أو مرتبطة بمواعيد شعائر معينة «مثل السوق أو بعد صلاة الجمعة» وقس على ذلك أى فرد يتصل عمله بالجمهور اذ قد يجد نفسه في موقف يقتضى منه أن يلعب دورا خاصا يختلف عن الدور أو القناع الاجتماعى الذى يستخدمه كل فرد، بل ان الجمهور قد يشترك معه في «العمل المسرحى» إما بمجرد التجاوب أو بالاشتراك الفعلى في «العرض المسرحى» بأن يتبادل معه الكلمات أو الانفعالات - ويكفى أن نذكر التفاعل بين المعلم أو الخطيب وبن سامعيه أو حتى رئيس كناسى البلدية الذى رأيته في أوج الانفعال وهو يشرح لمرءوسيه من الكناسين واجباتهم ويتبادل معهم حوارا مشحونا بعناصر المسرح.

والدراما موجودة أيضا - بطبيعة الحال - في حياتنا اليومية ولكن على مستوى يختلف تماما عن هذا - اذ يمكن أن نشهدها على صورة «نص غير مكتوب» أثناء تفاعل مجموعة مترابطة من البشر أى مجموعة علاقات انسانية قوية، ولا حاجة بنا الى أن نشتط في ضرب الأمثلة فكلنا يعرف كيف يتحول الحديث حتى في المنزل بين أفراد الأسرة «وليس بالضرورة بين النساء فقط أو بين الزوج وزوجته» الى حوار درامى يفصح عن تيارات خفية تتحكم فيها القوى والنوازع في النفوس، بحيث يتبلور في صراع يسير في اتجاه أزمة معينة وتعقيد معين، بل قد يؤدى إلى ذروة قد تنتهى بملهاة وقد تنتهى بما يشبه المأساة!

ولقد تأثر المجتمع في عصرنا هذا بالدراما التى انتشرت في أجهزة الإعلام تأثرا كبيرا لم يتسن لأحد أن يدرسه الدراسة التى يستحقها بعد، ومع ذلك فلا تخفى علينا اللحظة المسرحية التى تمر أو تومض أثناء أداء ذلك «النص غير المكتوب» - مثل لحظات الانفجار الشعورى التى تشهدها كل أسرة، وتلك المونولوجات التى يؤلفها ويخرجها ويمثلها صاحبها لكى يحدث تأثيراً معينا في سامعية خارج نطاق دوره الاجتماعى المرسوم، بل إن هذه اللحظات قد تتكرر إلى أن تتخذ الشكل النمطى الذى يعرفه دارسو الدراما، وما زلنا نرى في مجتمعنا «أنماط» الابن الثائر «المراهق» الذى يثور على سلطة والده ويلقى مونولوجه المألوف والزوجة المظلومة أو الزوج المقهور إلى آخره دون أن يمثل هذا جزءا هاما من الدراما الحقيقية لحياتهم جميعا .

ولكن ثمة تفرقة أخرى بين المسرح والدراما تعتمد على العناصر المشتركة أكثر من اعتمادها على الاختلاف ـ اذ ينبغى أن نفرق بين المسرح والدراما على أساس استخدامهما المشترك لعنصر «الرمز» «والتمثيل» بمعنى أن المشاعر الكبرى أو المعانى التى لا يستطيع ذهن الفرد استيعابها فى صورتها الأصلية تتعرض للضغط فى صورة صغيرة والرمز لها اما بالحركة أو بالكلمة أو بالفعل الرمزى ـ وهذا هو ما ذهب إليه البروفسور ريموند وليامز فى محاضرته الافتتاحية التى ألقاها عند تعيينه أستاذا للدراما بجامعة كيمبريدج قائلا ان عالمنا الذى يصغر يوما بعد يوم نتيجة لتغلغل أجهزة الإعلام فيه وربطها المتواصل لأجزائه ما يفتأ يحتاج إلى الاستعانة بالصور «المضغوطة» أو الرموز التى تتيح للفرد أن يطل على العالم الخارجى بصراعاته وتياراته من نافذة صغيرة «كالتلفزيون» مثلا أو الصحيفة اليومية» أى أن يرتبط بدراما الحياة الخارجية عن طريق حشد كبير من الصور والرموز دون أن يفقد صلته بعالم المسرح الحى بطقوسه وعلانيته وأدواره وأبهاره ـ أى أنه بينما تخلق الدراما للفرد فى هذا العالم «رموزا مضغوطة» يحتاج إليها فى حياته اليومية حتى يستوعب المشاعر والمعانى الكبرى، ويهيىء له المسرح أن يطلق هذه الرموز للعمل فى النطاق الأولى لها وهو نطاق الطقوس والعلانية والإبهار. وهكذا فإن المسرح والدراما يشتركان فى استخدام عنصر «التمثيل» ويختلفان فى توظيف هذا العنصر إذ تسير الدراما به نحو اكتساب أو بلورة الوعى بينما يخرج المسرح به نحو الحركة والكلمة والفعل الرمزى أى نحو التعبير عنه وتجسيده .

هل كان الانتحار الجماعى لطائفة معبد الشعب عملا دراميا اذن؟ وإذا كان مسرحيا بالمعنى الذى سبق تحديده فما دور المسرح الحديث بألوانه المتعددة، وخاصة تلك التى تدعو للعودة إلى جذوره الطقسية ، فى هذه الكارثة؟

فلننظر أولا إلى المحاولات المبكرة التى جرت فى بريطانيا ـ بلد المسرح الأولى ـ للعودة إلى مسرح الطقوس والمحاولات الأكثرجرأة لالغاء الوهم المسرحى تماما واشراك المتفرجين فيما يدور أمامهم بجعلهم «أعضاء» فى العرض االمسرحى. وقد ادت المحاولات الأولى التى جرت فى بداية هذا القرن «١٩١٠ ـ ١٩١٤»إلى خلق نوع من المسرح ازدهر مع الجمعيات السرية شبه الدينية المتطرفة والتى استغلت تيار العودة إلى الدين وركبت موجته فى محاولة للنفاذ إلى الجمهور العريض بدعوى

تقديم تجارب روحية توصل المشتركين إلى جوهر وعى الإنسان ـ ونوع آخر يعمل على تحطيم دعائم المسرح التقليدى باشراك النظارة فى كل ما يدور فى المسرح «ولا أقول على خشبة المسرح اذ أصبحت هذه الخشبة العدو الأول» ومن ثم فهو يختلف عن بريخت بعدم الاكتفاء بازالة الحائط الرابع والاصرار على إزالة الخشبة المسرحية نفسها بخلق مواقف يضطر فيها المتفرج إلى الاشتراك عمليا بالقول والفعل فى العرض المسرحى دون إعداد سابق .

أما الأول فربما كانت جذوره ترجع إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى عندما قام اليستر كرولى بانشاء «مسرح الطقوس الدرامية» الذى كان يهدف إلى أثارة جو خاص يهيىء للحاضرين «من قائمين بالعرض ومتفرجين» أن يصلوا إلى حالة من الانغماس فيما يحدث والاحساس بوجود كائن غريب يسيطر عليهم جميعا ويوجه خطواتهم ـ كائن شبه وثنى لأنه يتوسل بالأساطير البدائية القديمة وآلهة اليونان والرومان ويعتمد على السحر والشعوذة ـ وأهم من هذا كله فهو كائن نفسى أو حالة نفسية يصل إليها الموجودون جميعا عن طريق الطقوس التى يجرونها فى جو من السرية والاثارة والرعب.

ولننظر الآن إلى جوهر هذا المسرح: إنه ينبثق من كل ما يفرق المسرح عن الدراما أى يعتمد على الاختلاف بين العرض المسرحى باعتباره عرضا تفاعليا بين «مؤدين» و«ونظارة» وبين الدراما باعتبارها فنا متكاملا ومستقلا ـ ولهذا فهو أولا يحل الطقوس محل النص المكتوب ثم يركز فى الشعر والحركة والموسيقى على خط رمزى لمأساة الإنسان أو ملهاته على الأرض ـ تلك التى يحاول فيها أن يجد حلا للغز فيستعين بكل القوى والطاقات «الممثلة فى الآلهة الوثنية والكواكب والأساطير .. الخ» ولكنه يفشل فى هذا جميعا وينتهى إلى أن الحل يكمن فى داخل نفسه وأنه حقا ليس فى حاجة إلى آلهة على الأطلاق وأن القانون الأوحد الذى يمكن أن يوصله إلى الحقيقة هو قانون الفوضى أو «افعل ما يحلو لك!»

والتناقض الذى يتسم به مسرح الطقوس الذى أرساه كرولى هو أن قانون الفوضى أو الحرية المطلقة قانون نظرى لا علاقة له بما كان يفعله فى العروض التى وضعت الحرب العالمية الأولى نهاية لها ـ اذ إنها كانت تهدف جميعا إلى خلق حالة من الاستعداد الذهنى والنفسى لدى الجمهور ينتفى معها أى احتمال للحرية

الفردية، اذ يصبح الجميع أسرى لما يقوله الوسيط الروحى الذى يستخدمه عالمنا هذا منذ مئات السنين بل منذ أيام الأساطير اليونانية الأولى.

ولا يشترك فى العرض على المسرح الا ثلاثة أشخاص هم كرولى نفسه الذى يقرأ أشعاره الغريبة بمصاحبة عزف على الكمان تقوم به «ليلى وارل» بينما يقوم فكتور نويبرج بدور الراقص والوسيط الروحى معا. وأهم ما فى العرض هو الجو الخاص الذى يشبه جو حفلات تحضير الأرواح ـ الظلام والبخور والتفاف المتفرجين حول المسرح الذى لا يرتفع عن الأرض ، وارتدائهم أزياء خاصة بكل حفلة حتى يسود جو من التوحيد فى مظهر «الأخوة الروحية» كما يسميها . ومن ثم فهو مدين بجذوره إلى تحضير الأرواح وحفلات «السحر الأسود» التى سادت أوروبا فى العصور الوسطى وفيه يشرب الموجودون جميعا شرابا من عصير الفواكه ممزوجا بالكحول وبعض المورفين أو الهيروين بحيث يضمن أن يهيىء لدى الحاضرين الاستعداد لتقبل كل ما يحدث وكل ما يقال عن طريق تعطيل النشاط الذهنى الواعى وبحيث لا يستطيعون التمييز بين حدود الحقيقة وحدود الوهم.

وربما كان من الصعب تسجيل أو تلخيص حبكات تلك المسرحيات الطقسية الخالصة ولكن لا بأس من تقديم لمحة عن نوع المسرح الذى كانت تقدمه من خلال الطقوس ـ مكتفين بمسرحية **طقوس «اليوسيس»** نفسها فهى تتكون «اذا جاز لنا أن نسميها مسرحية» من سبع حفلات على مدى سبعة أسابيع تبدأ فى التاسعة مساء وتستمر إلى الحادية عشرة تقريبا وقد تطول أو تقصر حسب مقتضيات «الإندماج» ـ ولكل حفل عنوان اذ إنه يختص بأحد الكواكب . وهى على التوالى زحل. والمشترى، والمريخ، والشمس، والزهرة، وعطارد، والقمر . وفى الحفل الأول يرينا المؤلف أنه يحاول أن :

«ينفذ إلى ما وراء الدين السماوى، إلى الأصل ، إلى فكرة الإنسان الأولى عن الوجود كما أحس بها، علاقته الفطرية بالكون ـ بالكائنات الروحية التى تمثلها حركة الكواكب وتأثيرها على الإنسان وأوامرها للإنسان». «من كتاب كرولى بعنوان **السحر بين النظرية والتطبيق**»

وبمعنى آخر فإن الحفل الأول يهدف إلى اقرار مبدأ الأوامر التى تأتى من «كائنات روحية» تمثلها الكواكب ومن ثم فهو مخصص لاقامة علاقة من نوع ما بين الحاضرين «أو المشتركين » وبين عالم السحر الذى يدعو إليه ولهذا فإن احتفالات زحل لا تركز حول الأسطورة الأصلية التى يستمدها من أقاصيص اليونان «قبل أيام ديونيسيوس والاحتفالات التى أدت إلى أنشاء المسرح» بل تركز حول تلك المحاولة اليائسة من جانب الإنسان لحل لغز الكون وحتمية اعتماده على الشعوذة والسحر ..

والفصول الستة التالية تمثل محاولة الإنسان للاتصال بالآلهة اذ يختص كل كوكب بفكرة معينة ـ فزحل يرمز للشيخوخة ولا يعطى الإنسان سوى كلمة واحدة أجابة على تساؤله وهى «اليأس» وكذلك فإن المشترى الذى يرمز إلى الكرامة والحكمة يتضح أنه عاجز جنسيا ونفسيا، والمريخ «الذى يرمز إلى القوة الجسدية والبطش» يتضح أنه أبله، وكذلك الباقون ـ وفجأة فى آخر العروض الطقسية هذه يهبط رب الأرباب ـ «بان» ـ فيعطى للإنسان السر وهو الغرض والمنطق الأساسى فيوجهه نحو حياة الروح الحرة أى التى لا تتقيد بمقتضيات المجتمع بل تنصاع فقط لأوامر الأرواح التى لا يعرفها الا كرولى نفسه !

وأهم ما يعنينا فى هذه العروض جميعا والتى أصبحت تاريخا يروى هى أنها تعود اليوم إلى الحياة بعد نصف قرن ـ أى فى السبعينات !. فكأنما ضاق الإنسان حقا بكل الحلول التى قدمها إليه التقدم والعلم .. بل والتبحر فى شتى مناهج الدين «على اختلافها» فأراد أن يرجع إلى عالم البدائية المطلق ـ أراد أن يعود إلى حيث وجد نفسه أول الأمر محاطا بألغاز وأسرار لا يستطيع أن يعرفها ولا ينبغى له أن يعرفها . وهكذا وجدنا فى هذا العقد عشرات من العروض فى مختلف البلدان الأوروبية «وفى أمريكا بصفة خاصة» تحاول المزج بين السحر والشعوذة والطقوس البدائية من جانب، وبين معطيات الدين السماوى من جانب آخر. ولن يتسع المجال للدخول فى تفاصيل هذه العروض ولكن يكفى أن نذكر واحدا أو اثنين ـ وليكن ذلك الذى احتفل به فى واشنطن نفسها عام ١٩٧٤ واستمر شهورا بين دهشة المتفرجين الذين دائما ما يشتركون فى العرض ـ والذى قوبل باعتراض من جانب النقاد فى

بريطانيا بصفة خاصة ـ وهو عرض «ولا أقول مسرحية» **أجو أجورا** ـ الذى تؤديه فرقة مركز التراث الأفريقى بواشنطن .

وأذكر أنه عندما زارت هذه الفرقة لندن فى أوائل ١٩٧٥ قابلها النقاد بعاصفة من النقد اللاذع والسخرية الشديدة، اذ لم يستطع منظمو مهرجان المسرح العالمى أن يقبلوا أن العرض مسرح بالمعنى المفهوم أولا لايذائه حساسيات المتفرجين باعتماده على إسالة الدماء الحقيقية على المسرح ـ «دماء الدجاج» ـ وباصداره الصرخات البدائية، التى كانت تهدف حقا إلى آثارة الرعب فى القلوب ولمحاولة العودة بالدين إلى الشعوذة والطقوس البدائية أى باتخاذه تيارا مضادا لكل الحركات الدينية التى سادت أوروبا منذ عصر النهضة.

أما العرض الآخر الذى يهمنا فى هذا المقام فهو الذى تؤديه فرقة «الطير والقذارة» التى يرأسها أحد اللاتينيين الذين يزعمون أن الحل الوحيد أمام المسرح هو تحطيم المنطق التقليدى والعودة إلى المبادىء التى أرساها أرتو والتى تدعو إلى تخطى حدود العقل الواعى بكل السبل الممكنة بحيث يحل السحر والشعوذة محل التفكير المنطقى وهو دوس سانتوس الذى يفعل ما فعله كرولى لاضفاء جو من الواقعية على «العرض المسرحى» وذلك بأن يشتبك مع الحاضرين فى حوار حول حياتهم زاعما أنه على اتصال بأرواح الأجداد والأسلاف القدماء مهما كانت أديانهم بحيث يستطيع المتفرج أن يندمج تماما فى كل ما يدور حتى يصل إلى درجة الأيمان:

«الايمان بما يراه على المسرح وما يتصور أنه يراه على المسرح ـ اذ يتحول المسرح فى هذه الحالة إلى قاعة دينية للهداية أى إلى الألهام الخفى الذى لا علاقة له بالحبكة والقصة وما إلى ذلك».

ويستمر سانتوس ـ فى سياق آخر ـ قائلا :

«ينبغى على المتفرج أن يشترك فى العروض بأن يطيع ما يحدث أمامه ـ ما يتلقاه من أوامر ، وما يوحى إليه به.. ينبغى أن يكون المتفرج عضوا مشتركا عاملا فى العرض، وليس منفصلا عنه بأى صورة من الصور» .

وهكذا انتشرت عروض دوس سانتوس فى ولايات كثيرة، وتكونت جمعيات سرية تشجع هذه العروض مثل «اخوان الدم البارد» وتدفع لها الأموال بسخاء، وربما كان أهمها ـ على الأقل ذاك الذى أذكر مشاهد منه على التلفزيون البريطانى ـ هو عرض «تصويب الأخطاء» الذى ينحى باللائمة على الإنسان لأنه ضل الطريق أى طريق السحر واعتمد على النظام ـ ذلك الشىء الذى لا يوجد حقا فى أى مكان فى عالمنا أو أى عالم .

أما فى بريطانيا اليوم فإن أهم فرقة تساير هذا التيار هى فرقة بيب سيمونز التى قدمت آخر عرض لها فى هذا الصدد عام ١٩٧٧ وهى عرض مسرحى لا علاقة له بالدراما ـ بل يعتمد على آثارة الخوف والرعب ومشاعر التقزز الشديد لدى النظارة ـ ويستغل القصة الشهيرة لادجار آلان بو بعنوان **قناع الموت الأحمر** فى إدخال النظارة إلى قاعة المسرح نفسها وإثارتهم إلى الدرجة التى ينتفى معها أى أحساس لديهم بأن هذا عرض مسرحى، بل ويتصورون حقا أنهم جزء لا يتجزأ من خدعة أو مؤامرة مسرحية .

وهذا هو النوع الثانى الذى يمثل انتهاكا صارخا لكل تقاليد الدراما التى عرفناها ويطالب بأن يكون المسرح مكانا ومجالا أوحد لممارسة الطقوس ـ وأية طقوس تلك ؟ ان **قناع الموت الأحمر** قصة شهيرة أخرجت للسينما كما اقتبسها الكثيرون فى أعمال درامية متعددة .. أما فرقة بيب سيمونز فانها تجعل منها أسطورة لقضاء الإنسان المحتوم وللمصير الأسود الذى لا مفر منه ـ مصير الفناء ! أى أنها تعارض أبسط المبادىء التى يرسيها الايمان الدينى وتبتعد بالمسرح الطقسى تماما عما كان يريده كرولى .. وهكذا فإن كل عروضها ـ وهى كثيرة ومنوعة ـ تركز على أن سر الكون لا يستطيع أحد اكتناهه. وأقصى ما يستطيع البشر أن يتوصلوا إليه هو «الرمز الأول» أى النمط الفطرى الذى صاحب نشأة الإنسان وتطوره ولابد له من معايشته إن خيرا أم شرا .. فهى تدعو للعودة لا إلى الدين عن طريق السحر ، ولكن إلى السحر عن طريق الكفر بكل ما جناه الإنسان وأحسه على مدى القرون الطويلة التى عاشها على الأرض ..

وحينما أشار إلى هذه العروض ناقد صحيفة المسرح البريطانية فى مجال عرضه لانتحار أفراد طائفة معبد الشعب، اكتفى بأن استخدم كلمة «قناع» ـ بدلا من قناع الموت الأحمر ـ أثناء محاولة بناء علاقة بين الإيمان الذى يبدو أن أفراد الطائفة يتحلون به، وبين القناع المسرحى الذى وضعوه ـ قناع الدين ! لا أحد يدرى بطبيعة الحال حتى الآن ماذا كان دور الجماعات السرية التى تنفق بسخاء على هذه العروض فى عملية الانتحار الجماعى تلك، ولكن انتشار عروض فرقة بيب سيمونز والاقبال الذى تلقاه فى أوروبا نذير خطر لا شك فيه ـ خطر على البشرية نفسها قبل أن يكون خطرا على المسرح .

من الشعر إلى النثر

مثلما ترتبط نشأة المسرح الأمريكي باسم «يوجين أونيل» ، فإن المسرح المعاصر يرتبط باسمين لا يمكن تجاهلهما وهما «آرثر ميلر» و «تنيسي وليامز» . ولقد أراحنا ميللر عناء البحث في حياته ، فوضع كتابا بعنوان «صبي نشأ في بروكلين» ـ وملأه بأقاصيص ممتعة عن أيام صباه ، مغلفة بحنينه الشديد إلى تلك الأيام ـ مع ما فيها من قسوة ـ ولكن الكتاب مع ذلك لا يقدم الحقائق الكافية عن نشأة هذا الكاتب وبلورة مذهبه الفني كما يراه هو. ولذلك فنحن نرجع إلى كتاباته المتناثرة إما في الصحافة أو في مقدمات مسرحياته ، حتى نكون فكرة واضحة عن هذا المذهب .

أما عن نشأته ـ فقد ولد في مدينة نيويورك في ١٧ أكتوبر عام ١٩١٥ ـ وحينما أثرت الأزمة الاقتصادية على عمل جده الذي كان يملك مصنعا ضخما ـ اضطر ميللر الصغير إلى العمل الجاد ـ فكان يستيقظ كل يوم في الرابعة والنصف صباحا لتوصيل الخبز إلى مخبز المنطقة قبل أن يذهب المدرسة . ولا يبدو أن المدرسة قد تركت في نفسه أثراً في قوة الآثار التي خلفتها ذكريات عمله في توصيل الخبز ـ وهو يقص علينا في كتابه المشار إليه حادثة انقلاب دراجته وبعثرة الأرغفة ، مما أربكه وجعله يخطيء في جمعها ثانيا فيضعها في حقيبة المدرسة ، ويوصل الكتب إلى المخبز ! وذكريات تلك الأيام لا تحمل أي إنطباع حي عن المدرسة ، فيقول إنه لم يكن يشغل نفسه على الإطلاق بالتفكير أو الدرس ، وإنما كان همه الأول، هو الاستباق إلى ملعب كرة القدم هو ورفاقه. وقد أثرت الأزمة الاقتصادية أيضاً على والده الذي كان يعمل بمصنع معاطف السيدات ، فذهبت بكل شيء .. وهكذا نشتم

فى أيام صباه الأولى فى بروكلين نفس الجو الذى رسمه حول عائلة «لومان» فى مسرحية «**موت قومسيونجى**».

وحين يتخرج ميللر من المدرسة الثانوية عام ١٩٣٢، لا يستطيع إكمال دراسته الجامعية لضيق ذات اليد . فيضطر للبحث عن عمل، حتى يحصل على مصاريف الدراسة- ويلتحق بجامعة ميشيجان . ويقول ميللر - فيما بعد - إن التحاقة بتلك الجامعة لم يكن مبعثه الرغبة فى الحصول على درجة جامعية ، بقدر ما كان رغبته فى الفوز بإحدى الجوائز التشجيعية التى تمنحها الجامعة لمن يتمتعون بمواهب فنية.

وكان فوز ميللر بأول جائزة مسرحية فى الجامعة مفاجأة له، إذ يقول إنه حينما فاز بهذه الجائزة لم يكن قد شاهد إلا مسرحيتين اثنتين، لا يذكر منهما شيئا، ولم يكن قد قرأ إلا عن ثلاث مسرحيات أخرى. بل الطريف أنه سأل أحد أصدقائه كم يستغرق الفصل الواحد - أو كم ينبغى له أن يستغرق ؟ ثم اعتمد على إجابة هذا الصديق - أيا كانت - لينهى المسرحية التى حققت له الفوز .

وحينما قدمه «جون تشابمان» بعد ذلك فى مجموعة «أفضل المسرحيات لعامى ٤٨ - ٤٩» - وكانت المسرحية هى «**موت قومسيونجى**» - تحدث عن شخصية ميللر، قائلا إنه شخص يستطيع أن يقوم بعمل كل شىء .. بيديه إذ عمل فترة ما سائقاً لعربة نقل ، ثم جرسونا ثم عاملا فى مصنع. وربما توحى لنا هذه الحقائق بمظهر هام من مظاهر فن ميللر - وهو احتفاله بالتجربة المباشرة الذاتية. ان الشخص الذى يجرب هذه الأعمال اليدوية ويعاشر العاملين بها ثم يبدأ حياته الفنية - أيا كان الفن الذى يمارسه - لابد أن يترك آثاراً واضحة لها فى فنه الخاص .

وليس لنا فى هذا المجال أن نناقش آثر حياة الكاتب فى فنه - ولكن يجدر بنا على أى حال أن نستمع إلى رأى يعبر فيه عن مفهومه عن فن المسرح :

« إن معالجتى للكتابة المسرحية والدراما نفسها معالجة «عضوية» - ولكى نوضح هذا وضوحا ساطعا ينبغى أن نفصل الدراما عن ذلك الشىء الذى نسميه الأدب فى العصر الحديث. يجب ألا ننظر إلى الدراما

بصفة أساسيةوأولية من وجهة النظر الأدبية لمجرد أنها تستخدم الكلمات ، وإيقاع الألفاظ والصور الشعرية. قد تكون هذه أشد أجزائها التصاقا بالذاكرة ـ هذا صحيح ـ ولكنها لا تلزم للدراما لزوما » ..

وهذا يفسر لنا إلى حد كبير اهتمام «ميللر» بالارشادات المسرحية التى تغص بها مسرحياته . ويفسر لنا أيضاً إهماله ـ دون شك ـ للغة باعتبارها فنا أدبياً وإخضاعها إخضاعا تابعا للأجواء الدرامية التى يضعها نصب عينيه ، ويوليها اهتمامه الأول. إن اللغة عند «ميللر» لم تعد سوى «عنصر» من العناصر التى يتوسل بها فى خلق جوه وشخصياته وحدثه .. إلخ .. وتصوره للمسرحية لا يرتبط بالنص المطبوع ـ بل بالمسرحية الحية بأضوائها وتشكيلاتها ومستويات إخراجها على المسرح. ولعل هذا يفسر لنا أيضاً تحوله من شكل الشعر الذى كان يقوله بعض أشخاص مسرحية «مشهد من الجسر» فى صورتها الأولى ـ وهى مسرحية من فصل واحد ـ إلى النثر ـ وحذفه لمعظم خصائص الشعر من تحليق للخيال ، وصورشعرية ورؤى مجسدة ... إلخ . إلى النثر الذى ارتبط بجو الواقع الذى يتمسك به ـ فى صورة خاصة ـ فى هذه المسرحية.

لم يشر ميللر الذى أعاد كتابة المسرحية إلى تغيير لا شك أنه هام ـ وهو ترك الشعر الذى كان يسود المسرحية ، وإبداله نثراً عادياً . وكثيراً ما نجد أن الصورة النثرية الجديدة لا تختلف فى كليتها عن الصورة الشعرية الأولى ـ فمثلا نجد أن أحاديث «رودولفو» الطويلة التى يبدأ بها الفصل الثانى كانت كلها شعراً (وكانت كاترين ترد عليه نثراً) ومع ذلك فالشعر القديم لا يكاد يختلف فى حرف عن النثر الجديد. أما فيما عدا ذلك فقد تغير كل ما فى المسرحية . ومن أهم هذه التغييرات نمط الحديث (المونولوج) الذى يبدأ به الفيرى المسرحية : فبعد أن يصف عمله بالمحاماة وينتهى إلى التحدث عن الفقراء ومتاعبهم .. إلخ. يستمر قائلا :

حينما يعلو المد

وتدفع الرياح نسيم البحر إلى هذه المنازل

أجلس هنا فى مكتبى

وأخال الزمن قد توقف هنا:

وأفكر فى صقلية التى جاء منها هؤلاء الناس
والصخور الرومانية فى «كالابريا»
ومدينة «سيراكوزا» فوق صخرتها العالية،
حيث التحم أهل قرطاجنة مع اليونان فى حروب دامية .
وأذكر «هانيبال» الذى قتل أجداد هؤلاء.
وقيصر وهو يلهمهم بأسواط اللاتينية
وهذا ـ جميعاً ـ مضحك بطبيعة الحال.
فلقد تعلم «آل كابونى» فن التجارة على تلك الأرصفة..

وهذا «المونولوج» أكثر ابتعاداً عن شخصية المحامى، ونغماته أشد هدوءا من نغمات المونولوج النثرى، فإن «الفيرى» فى المسرحية الأولى متفرج بعيد عن مجرى الحوادث منفصل عنها. أما فى المسرحية الحالية ، فالفيرى نفسه مهاجر إيطالى، وإذن فهو ينتمى إلى هذا المجتمع من المهاجرين ، ويهىء له ذلك أن يرسم الصورة التى يرسمها لنفسه من أنه «محام آخر، يرتدى ثيابا مختلفة تماما» ويستمع إلى نفس الشكاوى فى صقلية القديمة..

أما إشارة «الفيرى» فى المسرحية الحالية إلى «آل كابونى» على أنه «أعظم أهل قرطاجنة على الأطلاق»فانها توحى بجو الواقع أكثر مما يوحى المونولوج الشعرى الأول. إن «ألفيرى» فى المسرحية الجديدة «شخص حقيقى» ـ صحيح أنه يحلم فى بعض الأحيان، وصحيح أنه الوحيد الذى يستخدم صور الشعر حتى فى أحاديثه النثرية، وصحيح أنه ذو مشاعر فياضة حتى فى صلابة موقفه من «إيدى»، وتكراره لبعض الجمل التى توحى لنا بجو «الكورس» اليونانى الذى يقص فقرات من القصة ويعلق على ما يحدث ويكاد يتنبأ ببعض الأحداث، (كأنما يرمز لأحكام القدر) ـ إلا أن «ألفيرى» فى المسرحية الجديدة آدمى لاشك فى هذا .. فهو ابن هذا المجتمع ، وهو يدافع عن قضية الحب بين «رودالفو» و «كاترين»، ويعارض «إيدى» معارضة شديدة فى موقفه منها، ويتجاهل عواطفه إلى حد كبير ويحاول أن يشرح له الموقف من وجهة نظر مواطنه الإيطالى المستوطن أمريكا . واستخدام النثرإذن أمر جوهرى لربط هذه الشخصية الواقعية إلى حد ما بواقعها.

ولكن ألا يحمل «ألفيرى» فى حديثه وشخصه بذور المعلق الكورسى؟ ألا يحكم على الأحداث ويقدم لها ويعلق عليها من وجهة نظر تعتبر إلى حد ما محايدة وعامة - وإلى حد أكبر منفصلة عن حدود الزمن والمكان ، ومن ثم أقرب إلى القدرية بوجه عام؟ إذا كان هذا صحيحا - ولعله كان يتمشى مع تصور ميللر الأساسى للشخصية - فلم لم يبق ميللر على المونولوجات الشعرية التى كان يقولها فى المسرحية الأولى ؟ إن الشعر فى هذه المونولوجات يحرر «ألفيرى» من انتمائه إلى المجتمع ، ومن ثم يفتح لنا نافذة حرة ننظر منها فى موضوعية إلى هذا المجتمع من عل، ومن ثم يتيح لنا أن نخرج بانطباعات مختلفة عن المسرحية ، طالما أن هذا «الشاعر» ينظر إليها من زاوية مختلفة أيضاً .. إن هذا «المشهد العلوى» يميز مونولوجات ألفيرى الأولى - مثلا :

ومع ذلك - فعندما يعلو المد
وأشم رائحة البحر الخضراء
وهى تطفو إلى نافذتى
أجد علىّ أن أصعّد البصر إلى حمامات الفقراء وهى تحلق فى الجو
وأرى بعض الصقور هناك
نسور الصيد التى عرفها العالم القديم
تحلق - أيضاً - فى وحشية فوق غابات إيطاليا
وبينما يعرض علىّ الأطراف المتنازعون أسباب القضية،
أرى بيوت العناكب وهى تتمزق،
وأطلال قصور «بحر الأدرياتيك» تعيد بناءنفسها: «كالابريا»؛
وفجأة تبدو عيون الشاكى المسكين
كأنما هى منحوتة فى الصخر،
ويبدو صوته الراعد نحوى كأنما يتخطى ألف حجر متساقط .

إن المحامى «ألفيرى» فى المسرحية الأولى ذو خيال خصب، يربط فيه حاضر هؤلاء المهاجرين القادمين عبر البحار إلى شواطىء أمريكا، بماضيهم العريق، ويخلق لهم الجو الذى ارتبط فى خيال ميللر بالمدينة اليونانية القديمة. «بوليس» بكل تقاليدها

وعادات أهلها وصراعاتهم التى جسدتها تراجيديات اليونان القديمة. إن البعد المكانى ـ وركوب البحر ـ وتكوين لون من « المستعمرة» الغريبة فى عالم حديث، ـ هذا البعد المكانى يرتبط فى خياله بالبعد الزمنى ، فكأنما ينقلها إلى ذلك العالم المندثر، بكل جلاله وغموضه الذى كساه الزمن أثوابه الشاحبة.

وعلينا إذن ـ ونحن نناقش دور «ألفيرى» فى هذه المسرحية ـ ألا نغفل أيا من هذه الاحتمالات . فالشعر فى «ألفيرى» ليس «شكلا لغويا عاليا» ـ يمكن أن «يحمّله الكاتب دلالات غنية» فحسب، ولكنه الوسيلة الوحيدة التى تؤكد الصورة التى خلقها ميللر فى ذهنه أولا عن طبيعة هذا المجتمع المنفصل عن بقية العالم . إن هذه الأسرة (إدى وزوجته بياتريس وابنة أختها كاترين) ليست أسرة إيطالية عادية، أو أمريكية خالصة ، كما أن جميع أبطال المسرحية (ماركو ـ رودولفو .. إلخ) لا يمثلون أى الجنسيتين فحسب ولكنهم يكونون بلدا جديدة ـ بلدا ليست حديثة بأى معنى من معانى الكلمة ـ وإنما هى بلدة ذات قوانين خاصة ـ تنتمى ـ بصورة ما ـ إلى العالم القديم ـ عالم اليونان الذى كان يشغل خيال ميللر دون شك ـ يقول ميللر : إن المسرحيات اليونانية الكلاسيكية قد نجحت لأن :

« المواطن اليونانى فى ذلك الوقت كان يرى أنه لا ينتمى إلى «أمة» أو «دولة» بل إلى «بوليس» أى مدينة. وكانت هذه البوليسات وحدات صغيرة، نشأت ـ فيما بدو ـ من نظام قبلى بدائى ، كان أفراده يعرفون بعضهم البعض اسما وكيانا، لقلة عددهم ـ نسبيا ـ ولصغر مساحة بلدهم . وكان أهم ما شغل الدراما اليونانية هو القانون الأزلى ـ القانون المطلق ـ وكان «البناء الكبير» لمجتمعهم ـ إذا جاز هذا التعبير ـ تعبيراً عن عقيدة أساسية عند الناس ، الذين لم يكونوا يتصورون بعد ـ لحسن الحظ ـ أن الفرد يستطيع أن ينجح فى حياته الشخصية ويزدهر حاله مدة طويلة إلا إذا رغد العيش فى مدينته «بوليس » .

وإذا سلمنا بصحة محاولة «ميللر» لكتابة تراجيديا يونانية ـ كما يقول هو فى مقدمته ـ وكما يوافقه فى ذلك كثير من النقاد ، فلابد لنا أن ننظر فى دور ألفيرى ليس بصفته شخصية مسرحية أو برولوج أليزابيثى، ولكن على أنه مزيج من كورس يونانى ، وصوت قدر كلاسى ، ومن ثم يكون الشعر أقرب إلى طبيعته ، أو على

الأقل ـ لون ما من الحديث أقرب إلى الشعر منه إلى النثر . وإذن ـ فهل لنا أن نفضل شعر المسرحية الأولى على نثر المسرحية الحالية ؟

وإذا انتقلنا إلى مفهوم التراجيديا الذى بنى عليه «ميللر» مسرحيته الحديثة ـ كان علينا أن نتوقف قليلا ونطرح السؤال الخطير الذى ما يفتأ يتردد حتى الآن وهو: هل يمكن خلق تراجيديا حديثه لا تعتمد على عظمة الشخصية التراجيدية ، وتتكون أشخاصها من العامة الذين لا يتسمون بقدرة خاصة على التعبير، وليس لهم من الامتياز الشخصى ما يعمق من وقع مأساتهم على نفوسنا ؟ إن هذا السؤال قد طرح أكثر من مرة وبخاصة عندما يتعرض النقاد للتراجيديات الحديثة التى تعالج مشاكل ومآسى الرجل العادى، أما بالنسبة «لميللر» ، فنجد أن الأساس الوحيد الذى يمكن أن يبنى عليه مفهوم تراجيدياه ، هو الارتداد إلى العواطف البدائية التى لم يصبها التعقد الحديث أى إلى أشد العواطف بداءة ـ ومن ثم أكثرها اقترابا من الإنسان فى فطرته ـ وأقدرها على التجاوب مع الناس فى أى زمان ومكان ، و «آرثر ميللر» فى هذه المسرحية يعتمد على مفهوم يقترب من هذا كثيراً ـ فيجسد لنا مأساة «إدى» فى محاولته تحقيق ذاته عن طريق الانتماء إلى مجتمع يحترمه ويقدره ـ ويحفظ له «اسمه» .

وإذن فقد أبدل «ميللر» عظمة الشخصية التراجيدية بعظمة «الانتماء إلى مجتمع» ـ وهو يسمى هذا الانتماء «عاطفة بدائية لم تفارق الإنسان منذ نشأته الأولى» ويؤكد هذه الملاحظة بفكرته عن المدينة اليونانية: «البوليس» . وخطؤه التراجيدى ينبع من خيانته لهذا الانتماء ـ هذه الخيانة التى تفقده «احترامه» و «اسمه» ، ومن ثم يتحتم موته بعد أن مات نفسيا .

ولكن المشكلة التى يعرض لها «ميللر» لا تقف عند حد الإخلاص لمجتمع أو بيئة أو مدينة . إنها ـ كما يعبر «ميللر» فى مقاله عن «الأسرة فى الدراما الحديثة» ـ مشكلة بناء «جسر» يصل بين الإخلاص للمجتمع الصغير وهو الأسرة ـ بمفهومها الضيق ـ والإخلاص للمجتمع الكبير وهو العالم بأشد مفاهيمه اتساعا . فالصراع إذن فى شخصية «إدى» لا يكمن فى محاولته الإنتماء إلى مجتمعه «القبلى» الذى لا يضم سوى العاملين بالبحر من «إيطاليين ـ أمريكيين» ـ وإنما يكمن فى محاولته

التوفيق بين ولائه لهذا المجتمع ، وولائه للمجتمع الضيق ، (زوجته وابنة أختها) . ومن هنا نجد أن قطبى الصراع الخارجيين لا يتمثلان فى مجرد اختطاف كاترين من بين يديه ، بعد أن كبرت وأينعت وحفلت بكل ما يرمز إلى شبابه المنصرم . إن هذه القصة العاطفية بقطبيها كاترين ـ بياتريس من ناحية ، وماركو ـ رودولفو من ناحية أخرى ـ ترمز لطرفى الصراع فى نفسه، ولاؤه أولا لزوجته وابنة أختها التى يحبها (إما كابنته أو كحبيبة) وهو الولاء للمنزل الذى يحقق ذاته الضيقة، ويحصره فى فرديته القادرة على الحب والانفعال بل والانعزال ، وولاؤه ثانيا لماركو ورودولفو اللذين يمثلان إحساسه بولائه لمدينته ومجتمعه الجديد ـ الذى لابد أن يضعه فى اختبار يمتحن فيه صدق ولائه له.

ومن ثم يبدأ هذا الصراع أولا حينما يتغلب ولاؤة لمجتمعه فيستضيف ماركو و رودولفو (ليس فحسب لأنهما قريبا زوجته ولكن لأنهما أبناء دمه الذى لا يستطيع أن يعصى إيحاءه) . ثم يشتبك خيط هذا الولاء مع خيط ولائه لزوجته (بالمعنى الضيق لهذه الكلمة) إذ إنه يبدأ فى التأرجح بين هذين العنصرين فيهجر زوجته فى الفراش ـ (وهو لا يهجرها فحسب بعد أن يصل هذان القريبان ، وإنما يكون قد هجرها من ثلاثة شهور ـ بينما لم يصل الرجلان إلا من أسبوعين) وهذا الهجر هو المعول الأول الذى يصدع ولاءه لبيته بعد أن تصدع هذا البيت نفسه حين أباح «ادى» لنفسه أن يحيط «كاترين» بحب أنانى غريب ـ يفصم كيان «ادى» النفسى رويدا رويدا. وحينما يتبين «ادى» ـ فى لحظات انفجاره بين أيدى «ألفيرى» المحامى ـ أن ولاءه لمجتمعه الكبير أصبح فى موقف حرج دقيق ـ يتوتر إحساسه أشد التوتر ـ ويفضل أن يكبت مشاعره نحو «كاترين» وأن يحاول التغلب على هذه المشاعر، على خيانة ضيفيه اللذين يرمزان إلى هذا المجتمع الكبير.

والخطأ التراجيدى ينشأ أيضاً من التناقض الذى لايحسه «ادى» وهو يدمر كيانه النفسى. فهو يدعى الولاء ولا يدرك معناه. وهو لا يجسر على إبلاغ الشرطة عن مكان «الغواصتين» (أى المهاجرين المتسللين دون تصريح قانونى) بينما كل جوارحه تناديه أن يفتك بهما. وحينما يعمى آخر الأمر عن طبيعة ولائه الذى يمنعه .. يندفع نحو قدره كالمجنون ، ويتصل بالشرطة ليدمر الإحساس الوحيد الذى يبقيه على قيد الحياة، وهو إحساسه بالانتماء إلى مدينته «اليونانية» .

أما واقعية «ميللر» التى لاشك فيها هنا ـ فهى تساعد على خلق جو هذا المجتمع «البيتى» الصغير الذى يعرف فيه الأشخاص بعضهم البعض، ويتبادلون حوارا عاديا يتناول أبسط الأشياء وأكثرها عادية، فيخلقون هذا الجو من الألفة بينهم، إنهم يمارسون نفس العمل، ويعرفون بعضهم البعض معرفة دقيقة لاتحكمها قوانين الدولة أو أحكام الشرطة. ومما يساعد هنا على خلق هذا الجو من الألفة والمودة، خضوعهم جميعا لنفس الظروف من الاختباء عن عيون رقباء الشرطة، ومن ثم إحساسهم بضرورة التواد والتراحم حتى يستمروا فى العيش .

وهذه الواقعية التى يبسط بها «ميللر» مسرحيته ، واقعية لا تهتم بالفرد خارج نطاق هذا المجتمع ـ فالمجتمع نفسه فرد ـ وكل جزء فيه (أى كل فرد) يتحدث نفس اللغة ويكاد يتوسل بالاشارة دون اللغة، لاشتراكه مع بقية الأجزاء فى بناء الفرد الكبير. ومن ثم لم يهتم (ميللر») بتخصيص الحوار حسب طبيعة الشخصيات. كلهم يتحدث نفس اللغة ـ لأن فيهم جميعاً نفس الروح. إن واقعية «ميللر» تضع الشخصيات على حافة الحياة ـ مثلما تضعهم على حافة البحر . إنهم يريدون أن يعيشوا وحسب . إنهم لا يستطيعون أن يجدوا عملا فى إيطاليا ـ ماركو قد خلف وراءه زوجة وثلاثة أطفال أحدهم مريض بالسل. و رودولفو يربط حبه لكاترين بالعمل الذى لا يجده إلا فى أمريكا ـ ومن ثم يرتبط تحقيق حبه بتحقيق حياته .

والتفاصيل التى يسردها ميللر فى ثنايا مسرحيته لاتخص فرداً بعينه وإنما تخص المجموع. فإذا كان هؤلاء العاملون بالبحر يفرغون شحنة بن من إحدى السفن، انتشرت رائحة البن فدخلت جميع المنازل وأفاحت رائحة زكية تشعر الجميع بوحدة إحساسهم. و «كاترين» لا ترى فى تبادل الإشارات والضحك من النافذة مع «مايك» شيئا معيبا. فهو ابن أسرتها أيا كان نسبه الحقيقى. وهكذا نرى أن كل شخصية لا تنفرد بحوار خاص ينفرد بدوره بتفصيلاته الخاصة به، وإنما يشتبك الحوار بتفصيلاته الكثيرة المتناثرة فى خلق هذا الجو الواقعى .

أما «مستويات الإخراج» التى يعمد إليها ميللر، وتقديم أكثر من مشهد على المسرح فى نفس الوقت ، فهو يزيد هذه الفكرة الأساسية تأكيداً ـ أى أن البيت والشارع والبلدة وشاطىء البحر شىء واحد ـ وهم جميعاً شىء واحد لأنه يوجد فى

نفوسهم. بل إن مكتب المحامى نفسه يدخل هذا الإطار ـ لأنه فى الحقيقة غير موجود ـ وهو رمز لقوة القانون الذى لا يعترفون به، وأحكام الشرطة التى يهربون منها، أو هو ـ إذا عدنا إلى مفهومه الرمزى ـ صوت القدر الذى يربطهم بالفكرة الأصيلة للمدينة اليونانية التى شغلت ذهن ميللر وهو يكتب هذه المسرحية .

* * *

التركيب والتحليل

إن ثمة مفهوما للمسرح ـ يعتبر المسرحية «قضية» تشبه قضايا المحاكم ـ ويقول إن متعة المتفرج تنبع من متابعته لسير القضية ، وتقصيه لتطورات الحكم فيها . ويفترض هذا المفهوم انتهاء وقوع الحدث قبل بداية العرض ـ واقتصار ما يجرى على خشبة المسرح على «التحقيق» فى ذاك الذى حدث ـ و«تحليله» تمشيا مع الوحدات الثلاث الكلاسيكية ـ وحدة الحدث «أى أن تنظر قضية واحدة فحسب ، ولا تتعدد الحبكات» ووحدة الزمن «أى أن يقتصر الزمن الذى تنظر فيه القضية على يوم واحد» ـ وإذا أردنا ـ وحدة المكان أى «وحدة قاعة المحكمة» وحسب.

إن هذا المفهوم لا يتضمن «التركيب» كما نفهمه فى الفنون الحديثة كالموسيقى وسائر الفنون التشكيلية ـ فالمسرح الإغريقى لمحافظته على الوحدات ـ لم يكن يتعدى حبكة أساسية واحدة أو يستغرق زمنا طويلا فى الحدوث ـ إذ إن كل ما حدث سابق على رفع الستار ـ وما علينا هنا إلا أن نغوص فى حياة ذلك الإنسان الذى يقف أمامنا على المسرح أو فى أعماق العلاقة البشرية التى تربطه بمجموعة من الناس ـ أو فى أصول موقف وهو يرجع به إلى بذوره الأولى حتى يتسنى الكشف أو التكشف الذى يلقى الضوء على كل ما أمامنا ـ فنراه من زاوية جديدة ـ وتتضح الصورة محققة وعيا أنضج وإدراكا أعمق .

التحليل الاسترجاعى :

ولكى ندرك معنى التحليل، لابد لنا من تناول مثل صارخ على هذا التحليل الاسترجاعى وهو نمط الرواية البوليسية . فأفضل الروايات البوليسية كما تقول

«أجاثا كريستى» وسواها من كبار ممارسى هذا الفن وأربابه ، هى الرواية التى «تقع الجريمة فيها قبل بداية الفصل الأول ، ويكون «طهوها» قد نضج تماما قبل تسلم الشرطى للرسالة التى تقف به عند طرف الخيط الأول الذى يشده إلى داخل القضية». وهى الرواية التى تعود بالقارئ ـ كما تقول ـ القهقرى في حياة هؤلاء الناس «على طول الخيوط التى طرحت فى البداية .. بحيث يؤدى خيط إلى خيط آخر.. وبحيث يظل المجهول معلقاً يجذب القارئ ويربطه إليه .. وبحيث لا يفتر حماس القارئ وأمله فى معرفة الحقيقة».

ولقد كتبت أجاثا كريستى مسرحيات بوليسية نجحت جاهيريا وتجاريا إلى حد كبير، وكانت وسائل نجاحها الجماهيرى مركزة فى هاتين الركيزتين : الخيوط التى تعود بالقارئ إلى الماضى، والمجهول المعلق الذى يربط القارئ إليه ويلوّح له بالأمل فى معرفة الحقيقة . أما العودة إلى الماضى فسوف تفاجئنا بأحداث وحقائق كنا نجهلها، وأما المجهول فمرتبط بسر أساسى من أسرار الخلق الفنى على اختلاف صوره ، وبكل ثمار العقل البشرى فى عهد أساطيره وأديانه وتفكيره الميتافيزيقى الحديث .

وهكذا رأينا المسرح عبر التاريخ يقيم حبكاته على هاتين الدعامتين اللتين تهيئهما له وسائل التحليل الاسترجاعى . إن الحبكة التى تتوسل بهاتين الدعامتين سوف تضمن للكاتب قارئا أو مشاهدا مرتبطا بسير المسرحية ومأخوذا بما يتكشف عنه ماضى الشخصيات ، ومتسائلا عن المجهول الذى ما يفتأ يلوح له ويفلت منه، ولا يطمئن فؤاده وتقر عينه إلا عند إسدال الستار الأخير ـ حيث يعرف كل شيء . وتحل أمام عينيه كل الألغاز التى نثر بعضها أولا وقاد بعضها البعض في خلال سيرّ المسرحية.

ولكن المسرح ليس مجرد قصة بوليسية . وهو لذلك لا يكتفى باستخدام فنون الاسترجاع والتحليل تلك لإزالة الإبهام وإيجاد الحل، بل لإلقاء الأضواء من مختلف الزوايا على الماضى بالنسبة للحياة الشعورية للشخصيات ، فإن نبش الماضى بهذا التجريد سوف يخرج من بواطن الشخصيات عوامل دفينة أسهمت فى بنائها ، وسوف يسترجع حوادث هامة ذات دلالة بالنسبة «للقضية» المتطورة على المسرح أمامنا ـ بل وسوف يعثر على اللبنات التى تقوم عليها علاقات الأفراد فى المجتمع

الذى نشهده، محدوداً كان أم واسع النطاق ـ كل ذلك فى نطاق الحدث الواحد الذى ينصب الضوء كله عليه ولا ينتقل إلى سواه .

ولا يكاد لون من ألوان المسرح التى نعرفها يخلو من وسائل التحليل الاسترجاعى لأسباب عدة أهمها التركيز الزمنى والمكانى الذى تحده خشبة المسرح. ولكن الاختلاف قائم عميق بين درجات هذا الاسترجاع والدور الذى يلعبه فى بناء المسرحية. فهناك مسرحيات يلعب الاسترجاع فيها الدور الأول وتقتصر أهمية الحدث الحاضر أمامنا على ربط الماضى بما نشهد ـ وهناك مسرحيات تكاد تتجاهل الماضى ولا تعرض لنا إلا ما يحدث الآن أمامنا .

ومن هنا نرى أن كثيراً من مشاهد الحوار الاسترجاعي ليست مشاهد أحداث ـ ولا تتحقق فيها حضورية الحدث Immediacy of Action بل تكون أقرب إلى المحاورة منها إلى الحوار ـ أى إلى النقاش حول القضية ، لا التقدم بالحدث إلى الأمام. إذ كثيراً ما تلعب المفاجأة أدواراً هامة في تحويل سير الحدث وتغييره ، كأن نكتشف أن هذا الشخص أو ذاك قد فعل شيئا ما في سابق حياته ، أو كانت له علاقة بفرد أو جماعة أثرت فى بنيان نفسه وحياته ، وهكذا ـ بينما نزيد علما بمن أمامنا ـ وتزداد الصورة وضوحاً لعيوننا ، لا نكاد نسير مع الحدث المادى إلا فيما يختص بفهم الشخصية وإدراك حوافزها وأسس دوافعها . وكذلك نرى أن المونولوجات الاسترجاعية تلعب نفس الدور ، فكأنما تشبه «الدفاع» أو «عريضة الاتهام» التى تلقى في قاعة المحكمة .

وحينما كسر شيكسبير وحدات المسرح ـ وأعلى من شأن حضورية الحدث ـ وأصبح كل ما يحدث داخل نطاق المسرحية يتم أمامنا على المسرح ، لم يعد ثمة ضرورة للتحليل الاسترجاعى إلا فى القليل النادر ـ كما أباح لنفسه أن يزاوج بين حدثين أو أكثر على المسرح ـ فكسر وحدة الحدث . مثلما نرى فى (**ترويلوس وكريسيدا**) و (**صاعا بصاع**) و (**الليلة الثانية عشرة**) و (**حلم ليلة صيف**) وغيرها .

فبدأنا نرى لأول مرة بذور المسرح التركيبى ـ الذى يعتمد على تعدد التيمات الدرامية وتنويعها على أشكال مختلفة .

التكرار بالتنويع :

حينما تحدث يونسكو عن هذه الظاهرة (١) أى اعتبار المسرحية قضية أو مشكلة ومحاولة حلها عن طريق العرض المسرحى - لم يكن يدافع عن مسرح العبث فحسب ، وإنما كان يضع يده على أهم ظاهرة من ظواهر المسرح الحديث، وهى عدم التركيز الشديد على «الحكاية» فى المسرحية، أو بصورة أدق على «حكاية مفردة» (أى قضية واحدة تنظر فى المحكمة) بل مزج عدة حكايات بسيطة أو تيمات، وتقليبها على وجوهها ، ومقابلتها بعضها بالبعض ، حتى تثرى إحداها الأخرى، وتكون بمثابة تكرار لنفس التيمة مع تنويع يلبسها ثوبا آخر ، مثلما يحدث فى الموسيقى مثلا ، ومثلما يحدث فى الشعر الحديث .

والموقف المسرحى فى المسرح التركيبى لا يعتمد على الامتداد الزمنى أى الامتداد الرأسى للمسرح - شأن الرواية - بل على الامتداد العرضى أو الأفقى الذى يزامن بين الأحداث ويعتمد على التقابل والتضاد والمفارقة . وهذه هى العمد الثلاثة التى بنيت علها كثير من المسرحيات الحديثة - ليس فى مسرح العبث فحسب - بل فى مسرحيات أمريكية وفرنسية عديدة ، تأثر كثير منها بفن الانطباعات المتنقلة عند تشيكوف ، وبالأبعاد الفنية الحديثة لفنون الموسيقى والفنون التشكيلية على اختلافها.

ومن أهم المفهومات الجديدة التى أسهت فى بناء هذا الاطار الجديد، تطور مفهوم الشخصية فى علم النفس الحديث، فكما يقول الفيلسوف الإنجليزى الحديث الدكتور س . أ . م. جود(٢) ، نجد أن علم النفس غزا الأدب بصورة لم يسبق لها مثيل ، وليس هذا بالطبع مقصوراً على تناول الأدب للحالات النفسية المرضية ، أو على استخدام تكنيك تيار الشعور واستكشاف مجاهل اللا شعور إلخ، بل يشمل ذلك مفهوم الشخصية الإنسانية بصورة عامة، إذ لم تعد الشخصية ذلك البناء الثابت الراسخ الذى لا يتغير إلا فى مظاهر السلوك أو الفكر ، بل اصبحت تعتبر تياراً مشحونا باللحظات النفسية الجارية مجرى الشعور ..

(١) في مسرحية « ضحايا الواجب » .
(٢) في كتابه «دليل إلي الفكر الحديث» .

لقد أصبحنا نواجه أناسا بسطاء عاديين يزخرون بالمتناقضات وتزخر تيارات أحساسيهم بلحظات نفسية متقلبة، (وخاصة بعد رسوخ تقاليد المسرح الطبيعى والواقعى) وأصبحنا نواجه على المسرح أناسا مثلنا لا يرقى واحد منهم إلى مصاف السوبر مان أو البطل العملاق أو نصف الإله، وإنما يشترك مع غيره فى عاديته وبساطته ويختلف معه فى اللحظات النفسية التى يجرفها شعوره وهو يحيا حياته العادية - ومن هنا كان استخدام هذه اللحظات فى تركيب الانطباعات المتنقلة على المسرح وفي خلق المواقف المتقابلة، ومن هنا أيضا لم يكن تيار الزمن الرأسى لازما - وإنما أصبح المهم هو تيار هذه اللحظات ودقة تركيبها لخلق المواقف المسرحية المركبة.

إننا فى هذا المسرح التركيبي الحديث لا نواجه شخصية بشخصية، أى بناء كاملا راسخ الجذور ببناء آخر! وإنما لحظة نفسية ذات شحنة عاطفية خاصة بلحظة أخرى، وقد تكون هذه من لحظات الماضى، وقد تكون من لحظات المستقبل، وقد تكون حاضرة حية، ولكنها جميعا تلتقى دون اعتبار للسياق الزمنى التقليدى فتشكل الإطار الانطباعى العام.

إطار التركيب:

وقد يكون هذا الإطار كبيرا يشمل نسيجا ضخما حيا من شخصيات ومواقف متعددة متنوعة - وهنا نجد أن التركيب يتخذ عناصره من تيارات كاملة عريضة تلتقى وتفترق، أى تسير متوازية أحيانا ومتعارضة أحيانا أخرى، أو تظل فى اشتباك وافتراق حسب النمط العام الذى تسير فيه المسرحية حتى تلتقى اللقاء النهائى.

وقد يكون الإطار أدق من هذا، فنجد أن نسيجه يتكون من خطوط أحاسيس معينة تؤدى بها تيارات اللحظات النفسية للشخصيات إلى نقط التقاء متتالية، كل نقطة تضيف انطباعا جديدا إلى سابقتها حتى يتكون لدينا عن طريق المفارقة بين هذه اللحظات، وعن طريق تراكمها انطباع ناضج أخير. هو الذى نخرج به من المسرحية آخر الأمر.

ولقد قدم المسرح المصرى فى الموسم الماضى (١٩٦٤) مسرحيتين تركيبيتين رائعتين لا تعتمد الأولى على التحليل إلا فى القليل النادر، وتتوسل فى بنائها الأساسى بتيارات اللحظات النفسية، وتقيم نسيجها كله على التقاء هذه اللحظات فى حياة أناس عديدين يعيشون فى ظل ظروف متماثلة ، وتمضى بهم هذه التيارات إلى نفس نقاط الالتقاء - وهى مسرحية «**كوبرى الناموس**» للأستاذ سعد الدين وهبه، أما الأخرى فهى تتوسل بالتحليل أيضاً إلى جانب التركيب، ولكنها تنتمى إلى النوع الأول الذى يكبر فى الاطار وينتظم تلك التيارات العريضة الكاملة من المواقف والشخصيات - وهى مسرحية «**رحلة خارج السور**» للدكتور رشاد رشدى.

خيوط كوبرى الناموس:

وإذا اعتبرنا التيمات خيوطا، يمكن أن تمتد بصورة راسية أى من أول المسرحية إلى آخرها - مثل تيمة الانتظار التى تزيد حدة شيئا فشيئا إلى النهاية ، فهى تمتد أيضاً بصورة أفقية أى عبر الشخصيات جميعاً .. بحيث لانجد شخصية يخلو نسيجها من هذا الخيط أو ذاك - مع تفاوت أهميته بطبيعة الحال - وإذا كانت تيمة الانتظار تشكل الخيط الأساسى فى بناء شخصية الدرويش مثلا فهى تشكل خيطا ثانويا فى شخصية خضرة .. ولا يكاد يخلو موقف من مواقف المسرحية من تأكيد إحساسنا بهذه القيمة - حتى فى مواقف اليأس التام أو المواقف التى لا توحى بانتظار شىء ، مثل موقف خميس من خضره وأمله اليائس فى الزواج منها، فهو ينتظر فحسب .. وليس أمامه سوى الانتظار.

وهذه التيمات معانى عامة - أو مشاعر عريضة - غالبا ما نجردها من العمل أثناء عملية التحليل، وهى ثيمات لا يخلو فن منها لأنها تيمات الإنسان .. وتيمات نفسه الخالدة.. ولكن بعضها يسود بعض الأعمال الفنية فيغلب عليها نغم خاص وإيقاع نابع من طبيعة التيمات السائدة. فلا شك أن إحدى التيمات الجوهرية فى «**كوبرى الناموس**» هى تيمة «الضياع» .. تلك التيمة الأساسية التى تشكل جوهر شخصية «سامى» ذلك الطالب الذى تطيش طلقاته إذ تصيب أبرياء .. أى يضيع جهده وتطيش غاياته .. وهو حتى حينما يلجأ إلى هذه الوسيلة - نراه مدفوعاً بيأسه من العثور على الطريق السليم للكفاح .. فالطلقة بطبيعتها تعبير عن الضياع -

حتى ولو لم تضع أو تطش .. وسامى يلقى به الضياع عند الكوبرى .. حيث رفاقه الضائعون .. وهنا نجد أن التيمة تكرر ذاتها مع التنويع .. ـ شأن الموسيقى الحديثة ـ فنلتقى بصورة أخرى لنفس التيمة مجسدة فى الأم التى ضاع ابنها أثناء محاولته القضاء على إحساسه بالضياع .. إن صورة ما ضاع فى الماضى تلتقى بصورة ما يضيع فى المستقبل ـ وعند التقاء طرفى الخيط تكتمل دائرة الضياع الصغيرة ـ فقط لكى تلتقى بدائرة ضياع أخرى.. ضياع جهد الخادمة بين المدينة والقرية .. لقد حاولت بالفعل أن تنتصر لشرفها وكرامتها بأن تعود للقرية حيث أهلها وحيث النجاة من الفساد الموشك ـ ولكن القرية تصدها وترمى بها ثانية ـ بصورة قدرية مؤلمة ـ إلى هوة المحتوم .. فتلتقى فى يأسها وضياعها بحلقة الضياع الأولى وتشتبك الحلقتان أمامنا ـ فقط لتشتبك بهما حلقة ثالثة .. هى حلقة اللص.. اللص البائس الذى يفعل ما تأباه نفسه .. ويجد يده تفعل ما ينكره عقله ، فيتعلق أيضاً فى دائرة الضياع الغريبة، ولا يجد انتماءه إلا إلى هذه الحلقات المتشابكة ـ التى تتسع فى تشابكها حتى تكون حلقة الضياع الكبيرة التى تدور فيها معظم الشخصيات.

والضياع ـ تلك التيمة الكبيرة ـ تتفرغ وتنفصل معالمها إلى تيمات صغيرة ـ تعتبر تنويعات لها ـ إما لأنها نتائج لها لأنها جزئيات منها ـ كالهروب مثلا .. الذى يجسده النفّاج (الفشار) ـ الذى يهرب من عقم حياته الواقعة الحقيقية ـ إلى خيالات وأساطير .. خلقها ذهنه البالغ النشاط ـ الذى لم يستطع أن يحقق له أى رجاء يصبو إليه .. فشطح به فى دنيا من البرارى يخرج له فيها أسد يضع يده فى عنقه فيعتصره .. إلخ .. وهكذا يهرب من هذه الدنيا ـ ويخلق لمن حوله مجالات يهربون فيها هم أيضاً .. ويدفعون له ثمن ذلك لفافات تبغ وطعام .. إلخ ..

والشذوذ أيضاً صورة من صور الهروب.. فى استغراق هذه الملاذ التى لا تقتصر على زوجتين وإنما تتعداهما إلى الشذوذ .. فعالم الجنس أمامه بديل لهذا العالم ـ يستطيع أن يحقق فيه ذاته ـ بعد أن فشل فى تحقيقها فى عالم النهار وعن طريق العمل المثمر الصائب .. لقد وجد أرض أحلام يهرب إليها وهى لا تقل غرابة وإغراقاً فى الخيال عن عالم النفّاج .. فهو سعيد بانتصاراته بل وبالمعجزات التى يهيىء له ذهنه المريض أنه يصنعها .. وهذا الهارب يلتقى بهارب آخر عند الكوبرى:

هارب إلى العالم الآخر ـ هارب إلى القدر وانتظار اليوم الآخر .. إنه الدرويش .. ذلك الذى انتهت به خطى حياته إلى هذا المكان .. فرفض أن يسير خطوة أخرى .. وطفق يجسد أو يخلق لنفسه ـ عالما من البركات والمعجزات والتأملات الصوفية ـ تهرب به من هذه الأرض إلى عالم الجنة بحورها وولدانها وأرائكها ـ أى إلى النعيم الذى لم يستطع أن يعيشه فى الدنيا ، فتوقف عن الحياة وأخذ يحلم به فى الآخرة .

ولكن الدرويش رغم أنه يسير الخطى التى كتبت عليه ، لا يزال ينتظر شيئا ما ولا يزال يراوده أمل غريب .. أمل فى أن يصل إليه شخص ما .. فيغير نظام حياته بطريقة ما .. وقد يفتح له باب حياة أخرى وهكذا ..

هذا الأمل الخافت .. تجسده خضرة .. امرأة الكوبرى .. التى تبحث عن الأمل الجديد .. بعد أن ملت الانتظار وأصبحت دنيا الضياع قاتلة لها .. وبعد أن تيقنت أن لا حياة لها إذا استمرت حلقات الضياع فى التتابع واستمر الظلام فىالتكثيف.. فهى بؤرة تلتقى عند مشاعر الشخصيات.. وتتفرع منها الأحاسيس الجديدة .

تقابل اللحظات النفسية :

ولكن سعد الدين وهبه لا يرمى بهذه التيمات بأى صورة ، أو كيفما أتفق وليس جوهر المسرحية هو احتواؤها على هذه التيمات وحسب ـ بل البناء الدقيق البارع الذى يقابل بين اللحظات النفسية المتشابهة والمتباينة لهذه الشخصيات فى إطار التيمات الكبير.

ولأوضح ما أعنيه هنا .. إن عمل الكاتب المسرحى ـ حين الخلق ـ يختلف عن عمل العالم أساسا لأنه لا يتبع المنهج العلمى وليس باحثا يدرس الموضوع دراسة معملية ثم ينتهى إلى فروض تفسير الظواهر فتصبح من ثم نظريات ، وبعدها تؤدى إلى نتائج وحلول مقترحة لعلاج ما يراه .. فالفنان يبدأ من أى شىء .. يبدأ من انفعاله بموقف ما أو بشخصية معينة مثلا .. أو بفكرة أو صورة ملحة لا تتركه وإنما تعاود ظهورها له حينا بعد حين .. وهو إذن لا يبدأ من حيث يبدأ سواه أو من حيث بدأ هو نفسه من قبل .. ولكنه ـ مهما كان موضع البداية لديه ـ يسير فى خط

تأمله الموضوعى المجسد حسب حسه الفنى الذى يهديه ، وحسب نضج ذوقه الجمالى الذى يحدد ويتحكم فى صورة الهيكل الفنى للعمل آخر الأمر.

وهكذا نرى أن الفنان ليس معالجا للتيمات من حيث هى معان كبيرة مجردة ـ أو أحاسيس عريضة ـ كما سبق ـ ولكنه معالج للمجسدات الموضوعية التى توحى آخر الأمر بهذه التيمات ـ وهو من ثم لا يضع شخصية على المسرح قائلا إنها تمثل الضياع أو الخير أو الشر .. إلخ ـ ولكنه حسبما توجهه حاسته الفنية ـ يشعر بالإنسان داخل هذه الشخصيات ويتبع لحظاتها النفسية المتباينة ، ويحس نبض الضياع داخلها ـ فيتكىء عليه ويبرزه مقابلا بينه وبين نبض الضياع داخل الشخصيات الأخرى.

وهكذا نرى فى كوبرى الناموس ـ لحظات نفسية تتقابل ـ داخل الشخصيات وفى مواقف تحتم إبراز هذه اللحظات .. أى أننا لا نشهد معرضاً لشخصيات منفصلة كل منها يحس بالضياع وحسب، ولكننا نحس نبض الضياع فى هذا الإنسان الكبير الذى تمثله هذه التيمات التى أصبحت جوانب ثرية باللحظات النفسية للإنسان الذى يعيش فى ظل هذه الظروف الاجتماعية الجائرة وفى ذلك المكان المتأرجح بين النور والظلام ـ وبين حضارة الإنسان فى المدينة وبداوته فى القرية .. المكان الذى يهرب الناس من نفوسهم إليه ـ وهو فى ذاته يؤكد فرارهم من الحياة ـ أى منطقة كوبرى الناموس ..

وسعد الدين وهبة لا يقابل بين اللحظات المتشابهة فحسب ـ بل المتباينة أيضاً ـ وربما كان هذا أهم وأصعب ـ فليس من المحتم أن نرى كل لحظة تقابلها لحظة مشابهة ـ ولكننا نرى لحظة يأس تقابلها لحظة أمل فتبرزها ـ ولحظة حزن تقابلها لحظة ضياع فتعمقها ـ ولحظة هروب تقابلها لحظة شذوذ فتعكسها فى صورة أخرى وهكذا .

ومن ثم نرى أن الانطباع الأخير الذى يريد لنا الكاتب أن نخرج به، ليس حصيلة لهذه الانطباعات الصغيرة المتتالية ، أى أن تراكم هذه الانطباعات لايصل بنا

إلى نتيجة شعورية نهائية ، ولكن حركة التقابل والتضاد والتشابه والمفارقة ذاتها هى صورة الحركة المسرحية التى تعيش فيها الانطباعات الحية ـ والتى لا تفارق نفوسنا بعد مشاهدة المسرحية .. فالكاتب لا يريدنا أن ننتهى إلى فكرة عامة أو إحساس موحد ـ وإنما يريد لنا ـ هكذا ـ أن نخرج بجميع هذه اللحظات النفسية الحية ـ والتى تفقد حياتهاإإن جردت عن الأشخاص أو عن بناء المسرحية الدقيق .

حلقات رحلة خارج السور :

إما إطار التركيب فى رحلة خارج السور فهو إطار الحلقات الكبيرة الدائرية، التى تفضى كل حلقة منها إلى حلقة أوسع ـ بينما تضيق الحلقات فى الحقيقة أثناء اتساعها لأنها تكشف عن مزيد من الانهيار النفسى والاجتماعى فى كل مرة .

وكل حلقة من الحلقات لا تكتمل إلا عند نهاية المسرحية ـ أى أن الكاتب لا يقدم لنا حلقة كاملة أول الأمر ـ أو حتى جزءاً من هذه الحلقة ثم يكملها ، ولكنه يقدم شريحة من الحلقة ليقابل به شريحة من حلقة أخرى ثم شريحة من حلقة ثالثة حتى تضيق فى اتساعها آخر الأمر وتتجانس عند نزول الستار الأخير .

وبينما نرى فى **كوبرى الناموس** حلقات لحظات نفسية دقيقة ، ترى هنا حلقات أحداث وشخصيات كبيرة ـ تعتمد أحيانا على التحليل فى سبيل التركيب النهائى، وترجع إلى الماضى لتكمل حلقة ناقصة، وتنبسط إلى الشارع ومحل العمل والبلدة ـ كأنها دوائر تنداح عند إلقاء حجر فى الماء .. وهى إلى ذلك ليست حلقات عرضية أو أفقية فحسب، ولكنها طولية ورأسية أيضاً، أى أنها لا تنتظم الحياة الحاضرة للشخصيات القائمة أمامنا ـ بكل تباينها ومفارقاتها فقط ، ولكنها تدور عبر الزمن لتأخذ شريحة من الماضى ، وتمضى بها إلى المستقبل ، فتكمل حلقة جيل أو «دور» أسرة ـ من أم وابنتها ـ أو عجوز وصبى ـ أو موظف قديم وآخر حديث .. وهكذا ..

إن أول حلقة يدور فيها فريد ـ هى حلقة حبه لماسن .. ولكننا لا نشهد أولا هذه الحلقة كاملة ـ وإنما نشهد شريحة واحدة مستعرضة ، يدور فيها فريد وأمامه

شبح إنسان لا نراه أبداً على المسرح ـ لأنه قد يكون موجوداً وقد يكون غير موجود ـ وهو شبح إسماعيل .. صديق محاسن الثرى ـ إن فريد لا يراه .. ولا أحد ممن نراهم على المسرح يعرفه ـ ونحن بطبيعة الحال لا نعرفه ولكننا نعرف ماذا يعنى إسماعيل فى هذه الشريحة الأولى .. إنه الجانب الخفى من شخصية محاسن الذى يظهر هنا فى هذه الصورة جانب «المجهول» الذى يبرز وسط ضباب الأحاسيس ليحارب فريد .. المجهول الأبله .. الذى لا مبرر له .. أو فلنقل المجهول القدرى .. إذ إن محاسن تجهل ماذا على وجه الدقة يجذبها إلى إسماعيل ـ وتجهل طبيعة موقفها منه ـ وموقفه منها ـ وتجهل طبيعة سلوكها وحقيقته.. وبالتالى فهى تجهل طبيعة مشاعرها ونفسها عامة .. إن المجهول فيها يقف فى الجانب الآخر من شخصيتها ليجابه فريد ـ ومن ثم نرى الشريحة الأولى وقد تكونت من فريد ـ ومحاسن ـ والمجهول !

وهذا القوس الأول فى الدائرة ـ إذا جاز هذا التعبير ـ يلتقى بقوس آخر أطرافه فريد ـ الكوبرى ـ اللجنة الثنائية . فاللجنة الثنائية تمثل جانب المجهول من قضية الكوبرى ـ فالمهندسان الكبيران يتبعان نفس موقف محاسن من فريد وإسماعيل ـ أنهما مؤمنان بكل الحقائق التى يذكرها فريد ـ وكذلك محاسن ـ وهما متفقان معه من الناحية الهندسية المحضة على كل ما ذكره فى تقريره .. ولكنهما لسبب مجهول لهما ولفريد ـ وربما لنا ـ يناقضان ذواتهما ـ ويترددان بين هذا وذاك .. ولا يستطيعان الموافقة على أن العوامات فاسدة دون أن يقرنا ذلك بأنها تصلح ـ شأن محاسن حين تؤكد حبها لفريد ومع ذلك لا تملك إلا أن تخرج مع إسماعيل !

ودقة تركيب هذين القوسين المتماثلين تنبع من تشابه موقف محاسن والمهندسين. فإن محاسن لا تفعل ما تفعله مع فريد لأنها فاسدة ـ ولكنها تفعل ذلك ببراءة وسذاجة .. وهكذا يفعل المهندسان ما يفعلانه .. إنهما ليسا فاسدين ولا يتناولان رشوة أو أى شىء . ولكنهما لسبب مجهول ـ يتخذان هذا الموقف .. فخيانة محاسن ليست خيانة تقليدية بالمعنى المألوف .. أى ليست خيانة مجرم فاسد ـ وكذلك خيانة المهندسين لقضية الكوبرى ولصالح البلدة وأمنها !

وإزاء هذين القوسين الأفقيين ، يتمد قوسان رأسيان ـ أى عبر الزمان من الماضى إلى الحاضر ـ حيث نرى فى القوس الأول عم كامل (الذى كان كامل بك عبد الجليل المحامى الشهير) وشهيرة (زوجته) وأبو العيو ن . إن هذا القوس الماضى يماثل قوس فريد ومحاسن وإسماعيل ـ ولكنه قد وقع فيه التصادم المحتوم وانطلقت الشرارة التى أودت بشهيرة وأطفأت بصر أبى العيون ووضعت كامل عبد الجليل فى طرف قوس آخر يماثل فريد ـ الكوبرى ـ اللجنة الثنائية وهو قوس كامل عبد الجليل ـ موت شهيرة ـ المجتمع . فلقد وقع فى هذا القوس الآخر أيضاً الصدام المحتوم ـ وكانت الشرارة التى انطلقت منه هى التى هبطت بكامل ـ المحامى الكبير ـ إلى هوة الانطواء والموت النفسى واليأس التام وإنعدام الثقة فى ذاته، وفى المجتمع وفى كل من حوله ـ إلا ربما فى أبى العيون ـ وهذه مفارقة ـ إذ إنه الطرف الآخر ـ أو المجهول ـ وسيظل مجهولا لديه ـ الذى تسبب عن غير عمد فى وضع أقدام كامل على طرف الهوة التى سقط فيها دون أمل فى الإنقاذ ..

وهذه الأقواس الأربعة لا تشكل وحدها الدوائر المتداخلة التى تصنع هيكل المسرحية.. وإنما تشتبك معها أقواس تعارضها وتكمل النصف الآخر للدائرة . فهناك مثلا قوس سعيد ـ كريمه ـ حامد .

إن سعيد لا يواجه مجهولات ـ ولا تحيره أى ألغاز مثل تلك التى تحير فريداً أو تلك التى حيرت كامل عبد الجليل من قبل . إنه يعرف طبيعة المجتمع الساذج ـ رغم أنه لا ينتمى إليه انتماء كاملا .. بل إننا نستطيع أن نقول إنه ينجح لأنه لا ينتمى هذا الانتماء الكامل إلى المجتمع .. فهذا يجعله لا يدهش لشىء ولا ينفعل بشىء .. ويسخر من سذاجة والده ومن براءة زوجته وهكذا .. إنه يستطيع لهذا السبب أن يحكم على كل شىء أحكاما موضوعية قاطعة.. ورغم أنه لا يحاول إصلاح نفسه أو إصلاح من حوله ـ أى أنه جمد جموداً عاطفيا مطلقاً ـ فهو يلتقى مع فريد فى فهمه الأخير لطبيعة النظام الاجتماعى الذى يعيشان فى ظله ـ إنه ليس شهابا .. أى ليس فرسا جامحا يريد الانطلاق وتحقيق ذاته فيما يرى فيه الخير لنفسه ولمجتمعه .. وإنما هو ثعلب يفكر ويفترس .. لأنه يعلم أن إطلاق الأحاسيس هنا مدمر فهى تودى بصاحبها إذا انطلقت .

وسندس السائس ـ لم يستطع أن يتحمل ما أصاب زاكية .. التى ماتت بالنسبة إليه ـ أو ما أصاب شهاب ـ الحصان الذى كان يحبه ويصادقه كأنما هو بشر (آكل من لحمه أزاى .. دا كان صاحبى!) ولذلك انطفأ حبه لزاكية ـ واحترامه للنظام القائم فى هذه الأسرة .. فسعد بالدور الرمزى الذى يمثله مع أبى العيون ..

إن هذا القوس الذى يضم هؤلاء الثلاثة يلتقى بقوس كامل ـ شهيرة ـ أبو العيون ـ على الأقل عند طرفه الأخير أبو العيون ـ ولكنه يلتقى به كذلك فى إلقاء الضوء على الجانب الميت من هذه الأسرة ـ فيخلق معانى زاخرة للكفاح الذى يبذله فريد ـ وأمامه قدر الموت لو استسلم ـ ويوصله لمحاسن وكريمة وحامد .

وأمام هذه الأقواس والحلقات تتحرك جميع الشخصيات فى نطاق الهيكل الكبير ـ وتتداخل الحبكات حتى تكتمل الدوائر آخر المسرحية ـ وهكذا نرى أن فهم أى شريحة من أى دائرة لا يكتمل إلا بإدراك معنى الشريحة المقابلة بل والشرائح المماثلة أو الموازية أو المعارضة لها .. فالحبكات ليست مستقلة .. ولا يمكن أن ينفصل حدث من هذه الأحداث بنفسه ويستقل .. حتى تلك المشاهد التى تبدو فى الظاهر مستقلة مثل مشهد مجلس المهندسين .

إن فريداً حين يخرج من أول دائرة ـ دائرة المنزل ـ إلى الدائرة الأوسع ـ دائرة العمل ـ يجد أن نفس المنطق يواجهه .. منطق الإنسان الذى يفعل الشر دون أن يدرى ـ دون أن يدرك أنه شر كأنما هو قدر فى داخله أو عامل وراثى متأصل ـ .. فهو يرى فى مجلس المهندسين محاسن مجسدة.. إن كل مهندس محاسن أخرى.. فهم يحبون ولا يحبون فى الوقت نفسه.. ويخطئون فى الوقت ذاته (شأن محاسن إزاء فريد واسماعيل) ـ ومن ثم يجد فريد أن حلقة التناقض الغريبة قد اتسعت وأصبح عليه أن ينشد حلا لهذا فى مجتمع البلدة .. أولئك الناس البسطاء الذين لم تفسدهم قواعد الروتين الحكومى المضحكة!

وفى الحلقة الأوسع ـ حلقة أهل البلدة الريفية ـ يجد أن هذا المنطق المتناقض قد أنعكس أيضاً فى حياتهم.. فهم لا يفهمون الحكومة.. ويحاولون أن يوفقوا بين الأضداد ـ (فسدانة ومش فسدانة) ولكنهم يفشلون ويتخبطون ـ إذ كيف يستقيم منطق الناس إذا كان منطق المسئولين قائماعلى التناقض؟

وسعيد يبدأ من حيث ينتهى فريد .. ولكنه يبدأ باليأس - حيث انتهى فريد - آخر المسرحية - بالأمل .. وبداية سعيد فيها نهايته النفسية - بينما نهاية فريد وطرده من العمل - فيها بدايته .. ولذلك نرى أن موقف سعيد يزداد جموداً ومرارة كلما تقدم سير الحدث .. فهو لا يتردد فى النهاية فى مصارحة الجميع بحقيقة ما يفعل .. وإبراز خيانته لزوجته دونما نازع من ضمير أو قلق .. وإبراز خيانته للمجتمع بنفس الصورة. بينما نرى فريداً يزداد نضجا ورزانة .. وفى الوقت نفسه يزداد فهمه للمجتمع .. ويتحول اندفاعه العاطفى الذى بدأ به إلى اندفاع مدروس وتأمل وترو قائم على حقائق التجربة التى مر بها .

وموقف سعيد هذا ، يجعل من القوس الذى يقف على طرفه ، قوس هروب وكبت . هروب لكريمة من هذا العالم إلى عالم الرؤى والأحلام ،وكبت لأحاسيس حامد إزاءها وإزاء أحلامه فى الفن ودنيا الأدب التى يتطلع إليها .. أى أن طرفى القوس الآخرين يقابلان أيضاً طرفى قوس فريد - محاسن وإسماعيل ، اللذان لا يعرفان الهروب أو الكبت، بل يفعلان كل شىء فى صراحة ووضوح وعمد يحير فريدا ويدفع به فى طريق النضج ..

وإذا كان هذا القوس يتكون من أشخاص لا يشتركون فى أقواس الحدث الأولى - فإن ثمة أقواسا أخرى تتخذ بعض أطرافها من هؤلاء .. مثل أبو العيون - زاكية - سندس. إن أبا العيون حيث انتهى به حبه لشهيرة ، يعيش حياة موت لانبض فيها ولا إحساس إلا ما تدفع به ذكريات الماضى إلى خياله.. فهو هنا هارب مما حوله إلى ما كان - يعيش بين النوم واليقظة فى غياب ذهن (يأكل الحلاوة = الحشيش) أو فى ملاذ جسد محطم (مع زاكية) أو فى لهو رمزى (مع سندس) .. وموته هذا لا يوقظه منه إلا ذكرى شهيرة - وذكرى اليوم المشهود الذى ذهب فيه بصره فى محاولة إنقاذها من الانتحار .. هذه اللحظات التى يفيق فيها هى اللحظات التى تعود فيها زاكية إلى حالتها الطبيعية ، فتعود ممزقة ضائعة محطمة .. إنها هربت منذ موت طفلتها إلى عالم الجنون الرحب - الذى لا منطق له - ومن ثم لا عذاب فيه .. إن عقلها الصغير لم يستطع تقبل الموت .. فاختل اتزانه - وهرب بها إلى طفولتها الأولى .. فكأنما سكنت جسد الطفلة الميتة وبعثت فيها الحياة ..

وعند وصـول فريد إلى هذه الحلقة المتسعة ـ يكون الخناق قد ضاق عليه ـ وفى الوقت نفسه ـ يكون قد وصل إلى نضج فريد.. نضج من عاش التجربة بكل تفاصيلها وأبعادها ـ فاكتسب حافزاً جديداً على الكفاح وموصلة العمل . وهنا أيضا تكون جميع خطوط الدوائر قد أكتملت ـ فبرز المعنى الكبير ـ أو الثيمة الأساسية التى ظلت تتشكل طول الوقت .. حتى بلغت ذروتها عند الستار الأخير .

وبراعة التركيب هنا تنبع من مقابلة المواقف وضبط الزمن الذى يحدد لقاء قوس بآخر .. ومقابلة شريحة بشريحة .. فاستعان المؤلف بحيلة الحوار المتداخل أحيانا .. بحيث تلتقى كلمات لأناس لا تصب فى مجرى حديث الغير ـومع ذلك تلقى ضوءاً عليها ـ وتخلق لها معانى جديدة.. واستعان أيضاًبحيل جمع أكثر من طرف فى أكثر من قوس معا ـ حتى يمكن المشاهد من مقابلة هذا بذاك والخروج بمعنى آخر .. لا يقوم على مجرد الموازنه ـ بل على حقيقة اجتماعها معا فى بيت واحد أو طريقة تفكير أو إحساس مشترك.

والمسرح التركيبى بصفة عامة لا يحتاج من المشاهد إلى مجرد متابعة للحبكة .. بل إلى إعمال الذهن ومعاودة التأمل والربط .. وهو لهذا لا يرمى إلى عرض «حكاية» وحسب ـ بل إلى خلق حياة كبيرة ـ بكل تركيباتها وتعقيداتها ـ فيثرى كل حكاية بالحكايات الأخرى ـ ويجعل معانى كل موقف تتعدد وتستقى دلالات من المواقف الأخرى ، وهذا ـ شأن الموسيقى الكلاسيكية ـ يتطلب المشاهد المتمرس ـ ذا الذهن الإيجابى النشط ـ الذى لا يكتفى بالتلقى ـ وإنما يشارك فى التأمل والمتابعة .

الملحق الأول

هوامش على الرواية

١ـ أليكس هيلى والأدب الأمريكى الحديث .

٢ ـ رواية الحقيقة ، و **ذئب فى قرص الشمس. .**

٣ ـ **تغريبة بنى حتحوت. .**

٤ ـ **خريف الأزهار الحجرية .**

أليكس هيلى والأدب الأمريكى الحديث

«عيد ميلاد جديد» رواية من نوع خاص. فمن ناحية الطول نجدها أقصر مما اعتدناه فى الروايات العالمية، ومع ذلك فهى لا تندرج - بسبب ثراء مادتها وشخصياتها وفن صنعتها - فيما يسمى بفنون الرواية القصيرة - (نوفيلا) و(نوفيليت) أو القصة القصيرة الطويلة. وهى رواية من نوع خاص لسبب آخر - فهى تعتمد على حبكة درامية تقترب بها كل الاقتراب من فن المسرح، ولكنها مع ذلك تتحرك فى حرية داخل الإطار العريض للأيام العصيبة التى سبقت الحرب الأهلية الأمريكية، من مكان إلى مكان، وإن كان الزمان محدوداً بالشهور السابقة على عيد الميلاد. وهى رواية من نوع خاص لسبب أخير، وهو التزامها الدقة التاريخية فى ذلك الإطار الذى أشرت إليه مما يجعلها من الروايات الجديدة التى شاعت فى الغرب منذ الستينات والتى استطاعت المزج بين الواقع والخيال، أو بالأحرى إقامة الأحداث الخيالية على أسس تاريخية واقعية ـ فيما يسمى برواية الحقائق.

والإطار العام للرواية هو الأدب الأمريكى الحديث، أما إطارها الخاص فهو أدب السود من أبناء أمريكا الذين اتجهوا فى كتاباتهم بصفة خاصة إلى معالجة قضاياهم فى نطاق القضايا الإنسانية العامة، ومنهم أليكس هيلى الذى اشتهر أو أشهرته رواية «**جذور**» (١٩٧٦) ثم عاد بعد هذه السنوات ليقدم هذه الرائعة ـ «**عيد ميلاد جديد**». أما الإطار العام ـ أى الأدب الأمريكى ـ فلم يعد فى حاجة إلى تعريف أو تقديم بعد أن ازدهر فى القرن العشرين فى كل الفنون الأدبية من قصة ورواية ومسرح وشعر ونقد، ولم يعد من اليسير كما كان الحال فى بداية هذا القرن

او نقول إن ذلك اللون من الشعر «أمريكى» الطابع لابتعاده عن البيئة الثقافية الأوروبية مثلاً، أو إن هذا اللون من الرواية أمريكى الطابع لأنه يعالج قضايا خاصة بالعالم الجديد، وقس على ذلك فنون المسرح والقصة القصيرة والمقال الأدبى. فالواقع أن الأدب الأمريكى فى القرن العشرين قد شق الطريق إلى قمم الأدب الإنسانى الرفيع فتسنمها، ثم شق طرقاً أخرى إلى ذرى أخرى، فاتبعه الكثيرون ممن كانوا يعتبرونه رافداً أوروبياً. وهل ثم أدل على ذلك من ريادة النقد الأمريكى للمدارس الجديدة فى تناول النصوص الأدبية منذ الخمسينات؟ أى أن الأدب الأمريكى الذى كان رافداً قد أصبح نهراً رئيسياً تصب فيه روافد متعددة من شتى بقاع الأرض، وربما كان ذلك كما يقول كريستوفر بيجسبى بسبب اتساع نطاق التجربة الأمريكية التى كانت فى بدايتها «أوروبية النشأة والتطور... ثم أصبحت عالمية الإنجاز والتوجه» ـ ولا شك أن بيجسبى ـ بحكم عمله أستاذاً للدراما فى انجلترا ـ يعنى فن المسرح بالدرجة الأولى، ولكن ما يقوله ينطبق على سائر الفنون الأدبية.

وليس معنى هذا أن الأدب الأمريكى الحديث قد انفصل عن التيار الرئيسى للأدب الأمريكى ـ وهو التيار الذى ندرّسه فى الجامعات ونقصره على القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ـ فالواقع أننا نستطيع، رغم شتى التيارات التى يحفل بها الأدب الحديث فى العالم الجديد، أن نرصد اتجاهات متصلة ـ فى فن الصنعة والشكل الفنى بصفة عامة ـ وموضوعات متكررة لا أحسب أن أحداً يجهلها، وإن كان من المفيد أن نومىء إليها مثل معنى الحرية، ومعنى الحضارة، وصراع الذات الإنسانية مع المجتمع الذى يغلها بأصفاد العادة وأصفاد التقاليد، ومعنى الترف الذى أتت به الانتصارات العلمية المتوالية، ومحاولة الخروج من القوالب الاجتماعية التى نشأت فى كنف الحياة الحديثة التى تسيطر عليها الآلة وما إلى ذلك. أى أن الموضوعات الرئيسية فى الأدب الأمريكى تشترك مع مثيلاتها فى الآداب الأوروبية من حيث «المادة الإنسانية» وإن كانت تختلف عنها فى تأكيدها على عنصر «التحول» أى الإحساس بأننا نعيش فى عالم يتغير من يوم ليوم، ومن ثم تتغير فيه دلالات القيم التى ورثناها عن أسلافنا الذين عاصروا العالم القديم بثباته وانتظامه واستقراره.

ولأضرب مثلاً واحداً من هذه القيم ألا وهو قيمة «الحرية». إن أمريكا بلاد فتية، تقاطر عليها الناس من شتى أرجاء المعمورة منذ اكتشافها وانهالت عليها «أحلام» البشر من كل حدب وصوب، فانخرط الجميع فى «البناء» ـ كل يبنى لنفسه عالمًا جديداً، فى مجتمعات جديدة، ينفصل بعضها عن بعض، وهم جميعًا يتطلعون إلى مستقبل نفض عن نفسه أغلال الماضى. كان كل واحد يحلم، وكانت الأرض معطاء، فلم تبخل عليهم بتحقيق الأحلام، ثم دار الزمن دورته، وتقدم العلم فانهارت الحواجز بين المجتمعات المختلفة وبين الأفراد، وأشرق عصر غريب ـ عصر يجمعهم رغم أنوفهم، ويُذكّرهم بل ويهزهم هزًا بذكر «الماضى». وفجأة ـ وربما كان ذلك بُعيد الحرب العالمية الأولى فحسب ـ أحس الأدباء فى أمريكا أن الأحلام التى جسدها كبار الشعراء وقيمة الحرية التى كانت «مطلقة» قد أصبحت مقيدة، وأن البلد الفتى هو فى حقيقته جزء لا يتجزأ من عالم الماضى، وأنه من المحال على الأمريكى فى هذا القرن أن يتحدث عن الحرية المطلقة.

لقد أصاب التحول ـ كما يقول البروفيسور رايموند ولیامز ـ قيمة الحرية نفسها لأول مرة فى تاريخ أمريكا حين أحس الأدباء أنهم أبناء هذا العصر وأبناء هذا العالم الواحد. وكان التحول فى اتجاه تأكيد هذه القيمة والإصرار عليها، فكأنما أحس العالم الجديد أنه ينبغى أن يظل جديداً ـ أى أن عليه أن يحمل لواء الدعوة للمدينة الفاضلة أيًا كانت العراقيل التى يصطدم بها أبناؤه. وكل منا يذكر مقولة توماس جيفرسون ـ أحد أوائل رؤساء الولايات المتحدة الأمريكية ـ عن مثله الأعلى فى حرية الإنسان فى العمل والفكر والإحساس والقول، وكل منا يعرف كيف تعرضت هذه المقولة لتقلبات القرن التاسع عشر وقلاقله التى بلغت أوجها فى الحرب الأهلية الأمريكية ـ حرب التحرير الاجتماعى الطاحنة. وهكذا وجدنا فى الأدب الأمريكى من لا يملك إلا أن يواجه قيمة الحرية فى سياقها الاجتماعى الجديد أولاً، ثم فى سياقها العالمى الجديد ثانيًا.

وكان من ثمار انتصار الحرية ـ سياسيًا واجتماعيًا ـ بروز ما يسمى بأدب السود أو الزنوج أو الأفرو أمريكيين ـ أى الأمريكيين من ذوى الأصول الإفريقية. وهذا هو الإطار الضيق الذى تقع فيه رواية «**عيد ميلاد جديد**». كانت الحرية فى بداية القرن مثلاً أعلى ـ كما قلت ـ وكان التصور العام لها تصوراً شاعريًا يكاد

البشرة السوداء دون خوف أو خجل. فإذا رضى البيض وسعدوا رضينا وسررنا. أما إذا لم يرضوا ولم يسعدوا فلن نكترث لهم. فنحن ندرك جمالنا وندرك قبحنا. فها هو الإفريقى يبكى، وها هو الإفريقى يضحك! إذا رضى الملونون وسعدوا رضينا وسررنا، وإذا لم يرضوا لم نكترث لهم أيضًا. إننا نبنى معابدنا من أجل الغد كأقوى ما تكون المعابد، ونقف على قمة الجبل أحرارًا فى دخائلنا».

ويختلف النقاد حول طبيعة هذه المرحلة من مراحل نشأة أدب الزنوج، فبينما يتجاهلها تمامًا دانيل هوفمان محرر كتاب «**دليل هارفارد إلى الأدب الأمريكى المعاصر**» (١٩٧٩) باعتبارها مرحلة إرهاص لا مرحلة إنجاز، يعترف بها ما يكل كوك فى كتابه الذى سبقت الإشارة إليه، ويفرد لها فصلاً كاملاً باعتبارها مرحلة «الحجاب المزدوج» ـ وخلاصة تفسيره لها هى أن الحياة التى كان الزنوج يعيشونها فى مطلع القرن فرضت عليهم حجابًا، أو أقامت حاجزًا بينهم وبين المجتمع؛ وهذا هو الحجاب الأول. أما الحجاب الثانى فهو ذلك الذى فرضه الكاتب الزنجى على نفسه حين اختار أن يقيم علائق مباشرة مع مجتمعه من السود إما بأنه يتوجه إليهم بالحديث فحسب، أو بأن يتناول حياتهم وقيمهم وحسب فى أدبه. ولذلك ظل جيل كامل من الكتاب الذين ذاعت أعمالهم وانتشرت فى فترة ما بين الحربين حبيس هذا الحجاب المفروض من الخارج ومن الداخل معًا ـ مما أثر فى مسار الأدب الزنجى بصفة عامة.

أما المرحلة الثانية فى تطور هذا الأدب فهى مرحلة ما يسميه كوك بالعزلة. وأعتقد أن ما قرأته من روايات لبعض كتاب تلك الفترة يؤيد هذه النظرة إلى حد كبير ـ إذ تتخطى الشخصيات من الزنوج ذلك السور أو الحاجز الاجتماعى ـ أى أنها تكسر حدود «الحجاب» الاجتماعى ـ دون أن تفلح فى كسر حجاب العزلة الذاتية. وأهم روايتين فى هذا الصدد هما : رواية «**ابن البلد**» لمؤلفها ريتشارد رايت، ورواية «**الرجل الخفى**» لمؤلفها رالف إليسون ـ رغم اختلافهما الشديد فى النظرة الاجتماعية. إذ تعتبر الأولى عماد حركة الاحتجاج على وضع السود فى

يقتصر على أدب البيض. وكان الانفصال كبيرًا بين الحياة فى المصنع والمكتب والشارع، وبين الحياة فى صفحات الكتب. فالناس تقول كلامًا أصبح تراثًا لا نزاع عليه، وتحيا واقعًا يتفاوت حظه من القبول والرفض بتفاوت الأحوال الاجتماعية. وكانت العلة الأولى كما يقول مايكل كوك فى كتابه «**أدب الأفرو أمريكيين فى القرن العشرين**» (١٩٨٤) هى أن العيون التى كانت تبصر المشكلة كانت عيون الرجل الأبيض، لأن التراث الحافل بالقيم الرفيعة كان يتضمن أيضًا عادات اجتماعية شاعت فأمعنت فى الشيوع، وساعد على شيوعها فى بدايات القرن طبيعة البلاد الشاسعة المترامية وعدم قدرة وسائل الإعلام على النفاذ عبر الحدود التى تفصل الولايات بعضها عن بعض، مما أغرى الكثيرين من النقاد باتهام المجتمع والأدب الأمريكى جميعًا بالانحصار فى حياتهم الخاصة - وهى حياة كانت دوائرها تضيق بدلاً من أن تتسع حتى لكأنما تقتصر على الذات الفردية وحدها.

وبعد الحرب العالمية الأولى - كما قلت - حدث التحول الكبير فى معانى القيم الموروثة ومعانى الأحلام الأولى - وذلك حين بدأ الأدباء السود يكتبون الشعر والقصة والمسرح دون إفصاح عن قضاياهم الأولى، إذ كانوا قد تنسموا روح التغيير، وكانوا يتحسسون طرقهم فحسب. وكانت البداية إن شئنا التحديد بعد ما يسمى **بنهضة هارلم** فى العشرينات عندما أفصح الكتاب عن مولد «الزنجى الجديد» أى ذلك القادر على المشاركة فى الحياة الاجتماعية بعيدًا عن تراث التمييز العنصرى. ولكن هذه النهضة كانت تحمل فى طياتها مفارقة غريبة وهى الاتجاه إلى التهوين من أهمية اللون الأسود، أى أهمية الاختلاف العنصرى. وهكذا وجدنا ثلاثة من كبار كتاب الزنوج الأمريكيين فى تلك الفترة وهم : لانجستون هيوز، وكاونتى كالين، وجين تومر يرفضون رفضًا باتًا فكرة الكفاح من أجل الاعتراف بوجود الزنوج على مسرح الحياة الأدبية، أو ضرورة تصوير الزنوج فى أدبهم، إذ إن هذا معناه فى رأيهم تأكيد الاختلاف والتمييز مما يحبط قضية المساواة التى يؤمنون بها.

ولا أجد أدل على ذلك من قول هيوز الشهير حول هذه القضية :

«إننا - نحن شباب الكتاب من الزنوج ممن يبدعون الأدب اليوم - نعتزم التعبير عن ذواتنا الفردية ذوات

أمريكا، بينما يعتبر كثير من النقاد أن «الرجل الخفى» تتضمن تسليمًا بقيم عالم الرجل الأبيض. وربما كان علينا أن نذكر رواية أخرى من روايات تلك الفترة ألا وهى رواية السيدة زورا نيل هيرستون وعنوانها «**كانت عيونهم تتطلع إلى الله**» ـ ولو أن هذه تختلف أيضًا فى نهايتها التى تتميز بالصراع بين قبول الحجاب الاجتماعى، وبين تحقيق الذات بصورة رومانسية. ولا نستطيع أن ننهى حديثنا عن هذه المرحلة دون ذكر روايتين لم تلقيا حظهما من الاهتمام، وإن كانتا تمثلان هذه المرحلة خير تمثيل وهما : رواية «**البدائى**» لمؤلفها تشستر هايم، ورواية «**الشارع**» لمؤلفتها آن بترى، فهما تشتركان مع رواية «ابن البلد» فى تصويرهما لجريمة القتل التى تمثل الفشل المطلق فى الإندماج فى المجتمع، وتعتبر دليلاً على العجز التام عن قبول الواقع. وإذا كانت مرحلة «العزلة» هذه تتضمن لحظات تواصل لاشك فى صدقها، فالواقع أن لحظات التواصل عابرة ولا تتيح القدر الكافى من العلاقة الحميمة التى تعيد للشخصية الإنسانية كيانها الاجتماعى.

أما المرحلة الأخيرة، فهى مرحلة إزالة الحجب جميعًا وإقامة العلاقات الصادقة داخل المجتمع كما يصورها أبطال العديد من الروايات التى كتبت بعد الحرب العالمية الثانية، ووصلت إلى أرفع درجات الإحكام الفنى فى الثلاثين عامًا الأخيرة. ويعرض كتاب «**الرواية الأفرو أمريكية منذ عام ١٩٦٠**» (تحرير بيتر براك وفولفجانج كارير) (١٩٨٢) لأهم الاتجاهات الأدبية فى أدب الزنوج فى أمريكا فى المرحلة التى يمكن ـ إن شئنا التحديد ـ أن تنقسم تاريخيًا إلى عدة مراحل هى الأخرى. فهى تبدأ من حيث انتهى ريتشارد رايت فى روايته «**أبناء العم توم**»، وإلدريدج كليفر فى روايته «**نفس على الجليد**» ـ وأهم كتابها فى نظرى هو الشاعر مايكل هاربر ـ وعندما وقع فى يدى ديوان هاربر وعنوانه «**صور القرابة**» (١٩٧٧) أيقنت أننى أمام شاعر يعانى مأساة مجتمع بأسره، وأن «صور القرابة» أو أشكال العلاقات لديه أعقد من أن تصنف داخل المراحل التى يولع النقاد بها. بل إن فكرة المراحل بصفة عامة فكرة تعتمد على التبسيط الشديد، فالمراحل تتداخل تداخلاً زمنياً إلى الحد الذى يجعل وضع الفواصل أمرًا متعذرًا بل مستحيلاً، ولكننا نحاول وحسب أن نقدم للقارىء صورة موجزة مبسطة.

ولذلك فعندما أقول إن مرحلة إزالة الحجب التى تسبق الاندماج أو الترابط قد بدأت من حيث انتهى الدريدج كليفر فى روايته «**نفس على الجليد**» فأنا لا أعنى على الإطلاق أنه ينتمى للمرحلة السابقة ـ كما يوحى بذلك التعبير الذى اخترته ـ ولكننى أعنى أن روايته تبشر بمرحلة جديدة ربما كانت تنتمى إليها. فالرواية تعتبر صراعًا مريرًا من أجل تحقيق العلاقة الوطيدة بين السود والبيض، وهى تنتهى نهاية أقرب ما تكون إلى الابتهال إلى تحقيق هذه العلاقة ـ دون أن تحققها فى الواقع ! وهو يشبه فى هذا ما فعله ملفن ب. تولسون من قبله فى قصيدة «**متحف هارلم**» (١٩٦٥). فكل منهما يستكشف مجالات العلاقات المتاحة، وكل منهما يوحى بما يمكن تحقيقه وإن لم يتحقق.

أما التحقيق الكامل للترابط والعلاقة الكاملة بشتى صورها فلم يكتب له أن ينعكس فى أدب الأفرو أمريكيين إلا فى أواخر الستينات، وإن كان اغتيال مالكوم إكى فى عام ١٩٦٥ واغتيال مارتن لوثر كنج فى عام ١٩٦٨ قد أثرا تأثيراً بالغاً على تطور هذا الأدب. وربما يكفى فى هذه العجالة أن نرصد تيارين متناقضين فى هذا الصدد: أولهما تحقيق الترابط، والثانى إنكاره ومغالبته : أما الأول فيتمثل فى كتابات روبرت هايدن وأليس ووكر، (الأول شاعر والثانية روائية). وأما الثانى فيتمثل فى كتابات جين تومر وجيمس بولدوين وإشميل ريد. وإذا شئنا التركيز على الرواية وجدنا أن أليس ووكر من ألمع أسماء هذه المرحلة، وخصوصاً روايتها المسماة «**خط الزوال**» التى تعتبر بحق من ألمع وأهم روايات الأدب الأمريكى فى هذا القرن ـ ولكن المجال لا يتسع لتحليلها فى سياق الأحوال الاجتماعية والسياسية وما إليها فى منتصف السبعينات. وأما أهم كتابات منكرى الترابط ومغالبته، فهى روايات جين تومر وجيمس بولدوين ـ وبالتحديد رواية «**لو كان شارع بيل يستطيع الحديث**» ـ ورواية إشميل ريد المسماة «**الهذر**». وهكذا نرى أن الوضع الحالى يتميز بالتناقضات تجاه موقف الزنجى من مجتمعه. ويلمح كوك فى نهاية كتابه «**أدب الأفرو أمريكيين فى القرن العشرين**» إلى أن ثمة اتجاهات جديدة فى معالجة معنى الترابط والانفصال فى الأدب الأمريكى الحديث الذى يبدعه أهل أمريكا السود ـ وإن كنت لم أطلع على ما صدر من روايات بعد ١٩٨٤ ـ

باستثناء هذه الرواية بطبيعة الحال ـ **عيد ميلاد جديد** ـ التى صدر منذ خمسة أعوام.

هذه هى الصورة العامة لأدب الزنوج فى أمريكا فى إطار الأدب الأمريكى الحديث بصفة عامة، وسوف أختتمها بالإشارة إلى بعض الدراسات المتخصصة فى أهم الأعمال التى صدرت حتى عام ١٩٨٠ ـ ففى رأيى أن أهم هذه الدراسات هى التى قام بها بيتر براك فى تحليله لمعنى الاحتجاج ومعنى العالمية واللون الأسود فى الرواية الأفرو أمريكية ـ خاصة إذا وضعت جنباً إلى جنب مع الدراسة التى كتبها فولفجانج كارير عن التكامل والانفصال باعتبارهما القطبين، أو المحورين اللذين يدور حولهما هذا الأدب منذ الحرب العالمية الثانية، وإلى جانب ذلك قدم الأول دراستين قيمتين : الأولى عن رواية «**عازف طبل من نوع مختلف**» للروائى وليام ملفين كيلى (١٩٦٢) والثانية عن رواية « **نشيد سليمان**» (١٩٧٧) للكاتبة تونى موريسون ـ وعنوان الدراسة «البحث عن الجذور : فكرة البحث والهروب» ـ كما قدم الثانى دراستين قيمتين أيضًا : أولاهما عن رواية جون أ. وليامز وعنوانها «**أغنية الليل**» (١٩٦١) والثانية عن رواية ألبرت مرى وعنوانها (**جيتار صفارة القطار**» (١٩٧٤). بل ينبغى أن نذكر بعض الدراسات الهامة مثل دراسة ديبورا شنايدر عن رواية بول مارشال وعنوانها «**فتاة سمراء وأحجار سمراء**» (١٩٥٩) ودراسة كلاوس هانسن عن رواية «**المقابر**» من تأليف وليم دانبى (١٩٦٥) ـ ودراسة ايرهارد كرويتزر عن رواية «**الشعر المستعار**» للكاتب تشارلز رايت (١٩٦٦) ودراسة مايكل فابر عن رواية «**المذياع الخلفى الأصفر لا يعمل**» للمؤلف إشميل ريد (١٩٦٩) ودراسة كلاوس إنسلن عن رواية «**الحياة الثالثة لجرينج كوبلاند**» من تأليف أليس ووكر (١٩٧٠) ودراسة ألبرت فيرتهايم لرواية أرنست جينزوعنوانها «**السيرة الذاتية للآنسة جين بتمان**» (١٩٧١) وأخيراً دراسة إليزابيث شولتز لرواية «**من هى أنجلينا؟**» (١٩٧٥) من تأليف آل ينج وعنوان الدراسة «البحث عن مجال الروح وأبعاد الحرية».

أين إذن أليكس هيلى فى هذا كله؟ بل أين سواهم من كبار الروائيين ـ مثل كلارنس ماجور أو جون وايدمان أو ليون فورست ـ وغيرهم (جون كيلنز وروناالدفير وناثان هيرد ومارجريت ووكر وسيرس كولتر) ممن كتبوا العديد من

الروايات وطبقت شهرتهم الآفاق؟ الواقع أن الشهرة ليست وحدها دليل التفوق الفنى، وفى اعتقادى أن ثمة عاملاً، بل عدة عوامل تشترك فى إعلاء شأن المؤلف جماهيرياً وليس بأهمها امتيازه الأدبى. ولذلك فعندما نشرت رواية «**جذور**» عام ١٩٧٦، ذاع اسم هيلى وأصبح ظاهرة، كما نقول هذه الأيام، خصوصًا بعد أن تحولت إلى مسلسل تلفزيونى شاهده الملايين، ليس فقط لأنها رواية رائعة (وهى كذلك بأى مقياس) ولكن لأنها مست وترًا حساسًا فى نفوس الأمريكيين جميعًا من بيض وسود، ألا وهو وتر الانتماء الذى ألمحت إليه فى بداية هذا المقال فى إطار ما أسميته بالماضى، ثم تعرضت له بالتفصيل عند استعراض مراحل تطور أدب الزنوج فى أمريكا فى إطار ما أسميته بالعزلة والترابط.

لقد صحا الأمريكيون ذات يوم ليكتشفوا أن لديهم صورًا من الماضى متعددة ـ لا صورة واحدة! وأن الجذور الإفريقية لا تقل أهمية عن الجذور الأوروبية! وإلى جانب ذلك برزت قدرة الكاتب ـ قدرة القصاص ـ على امتلاك أفئدة القراء بدقة بحثه العلمى الذى يوحى بالثقة ويغرسها فى النفوس، فهو لا يصور خيالاً مهما كانت درجة ارتباطه بالواقع ولكنه يصور الواقع نفسه! ومع ذلك فإننا مازلنا نسمع أصوات بعض النقاد الذين يفصلون بين ماضى المؤلف وماضيهم ـ واقرأ ما يقوله ناثان سكوت (الابن) فى ختام عرضه لهذه الرواية :

> **«ورغم نقائص هذه الرواية فهى رائعة حقًا. إذ إن التصميم الحاسم الذى دفع هذا الرجل إلى استعادة ماضيه الشخصى نموذج فريد، وهو من أشد صور الكفاح الدرامى إيحاء وإلهامًا فى الحياة الأدبية فى عصرنا هذا، ولقد ازدادت الأمة ثراءً به بعد أن مضى عليها حين من الدهر أنكرت فيه إنسانيته على المستوى الرسمى».**

ولقد أوردت هذه الفقرة بالتحديد لأشير إلى عبارة «استعادة ماضيه الشخصى» ـ فهى عبارة تفصل بين ماضى المؤلف وماضى الأمة التى ينتمى إليها، وإن كان الواضح أن سائر النقاد قد أدركوا مغزى ذلك البحث عن الماضى، فهو موضوع يتكرر فى الأدب الحديث وليس مقصوراً على أدب أمة بعينها.

أما رواية «**عيد ميلاد جديد**» فتختلف عن «**جذور**» فى أنها تدور فى نفس طالب جامعى يكتشف عن طريق المثل العليا للدين، ومن خلال تجربة ذاتية فريدة طبيعة الرق المنافية للإنسانية، وعندها يكتشف وسيلة ناجعة للتواؤم مع ذاته بعد أن طالت حربه الباطنة. أى أنها رواية موضوعة فى قالب كلاسيكى مثل روايات القرن التاسع عشر، فهى أيضًا تعتمد على السرد وتمزج الحوار بالسرد، وتغاير بين وجهات النظر، فلا تحبسنا طول الوقت فى وجهة نظر الشخصية المحورية ـ شخصية فلتشر راندول ـ وهى تجنح إلى الفكاهة الهادئة فى أحيان متعددة، ولكنها قبل هذا وذاك رواية مشوقة ما أن تناولها القارئ حتى ينتهى منها وكأنما يطلب المزيد.

أما البناء فيعتمد ببساطة على عدة رموز دينية واضحة، أهمها رمز الكوكريين. وربما كان من المهم هنا أن أوضح أن هذه الطائفة الدينية تعود بجذورها إلى القرن السابع عشر فى انجلترا، وأصل التسمية يعود إلى كلمة (كويكر) المشتق من فعل (كويك) أى يرتجف لذكر اللّه (من إذا ذكر اللّه وجلت قلوبهم) وليس لها ـ للأسف ـ مرادف بالعربية. وعندما يظهر الإخوة الكوكريون الثلاثة إلى فلتشر يبدون فى هيئة المجوس الثلاثة ويستدعون إلى الذهن صورة الطفل المسيح فى المزود ـ ومنذ تلك اللحظة يستخدم هيلى رمزية الثنائية ـ فى كل موقف تقريباً ـ وهى رمزية واضحة، فالأبيض والأسود صنوان، وهما يتحركان فى كل مكان لإثبات هذا المعنى الخفى أو للإيحاء به.

ويستخدم المؤلف فى روايته مزيجًا من الرموز الأدبية الشائعة مثل الرحلة إلى الشمال اهتداءً بالنجم القطبى، والإيحاء بالجو النفسى مستعينًا بالطبيعة سواء بالليل أو بالنهار، كما يسخر من صور الممارسة الدينية فى الجنوب من خلال العرض المسرحى لميلاد السيد المسيح فى وقت يشير فيه أهل الجنوب إلى العبيد من السود على أنهم من ممتلكاتهم ـ ويكفى أن ميليسا آن هارون تقول لفلتشر بكل ثقة إن السود ليسوا من البشر.

وأخيراً فلن يفوت على القارئ استخدام بعض الأسماء ذات الدلالة فى الرواية مثل موسى وهارون ونوح ـ وكلهم من أنبياء اللّه ـ وإطلاق هذه الأسماء على السود والبيض بلا تمييز! وأظن أن الكاتب كان يفعل ذلك واعيًا، ولذلك فضلت تقديم

المرادف العربى لهذه الأسماء، فى ترجمة الرواية «الصادرة عن مركز الأهرام للترجمة والنشر عام ١٩٨٩» إلى جانب الإشارات المباشرة إلى التاريخ الحقيقى لهرب العبيد من الجنوب إلى الشمال فيما يسمى بطريق الهروب السرى الذى أصبح يطلق عليه «قطار الهروب السرى». ويكفى أن يعرف مثلاً أن شخصية فريدريك داجلاس شخصية حقيقية، بل إن لدينا كتاباً كتبه داجلاس بنفسه وعنوانه **«تاريخ حياة فريدريك داجلاس ـ العبد الأمريكى»**.

(تيرى إيجلتون) فى إنجلترا كتابه المسمى «**النظرية الأدبيـة**» والذى يعتبر ردا مفحما على كتاب (ويليك) و(وارين) المسمى «**نظرية الأدب**» . وفى السنوات العشر الماضية اتضح بما لايدع مجالاً للشك أن الفصل بن الفن والواقع بالصورة التى روجها أصحاب النقد الجديد محال ، وأن أدبية الأدب لا يتعلل بها إلا أصحاب أيديولوجيات رجعية، ترمى فى مجملها إلى تسخير الفن عموماً والأدب بصفة خاصة إلى تحقيق أهداف اجتماعية وسياسية لم تعد تخفى على أحد، كما بين ذلك (تيرنس هوكس) أستاذ السيميوطيقا الأشهر. وبدأنا فى الثمانينات نرى بوضوح أن الأعمال الفنية والأدبية التى أبدعها المبدعون تفرض علينا فرضاً إعادة تعريف الفنون الأدبية بوجه خاص، فانتهى الفصل التعسفى بين الأنواع الأدبية، وبدأنا نسمع عن الفن الوثائقى Documentary art ومسرح الحقائق Theatre of fact ، والرواية الغنائية Lyrical novel والدراما الغنائية Lyrical drama والمسرح الملحمى Epic theatre والرواية الوثائقية Documentary novel وما إلى ذلك.

ولكن أهم ما أتى به هدم «الخيالية الخالصة» هو الاعتراف بأن ثمة أشكالاً أدبية تستخدم الحقائق أو تسجل الوقائع كما هى دون تزييف أى أن «الصدق التاريخى» بمعناه الضيق لا يمنع من خلق العالم البديل فى الفن، وأن الإحالة إلى الواقع خارج الفن لا تمنع من كونه فناً .. وفى هذا الصدد لابد من القول بأن تراثنا العربى حافل بهذه الأشكال الأدبية، وان الكتب التى تسجل أقاصيص الرواة بأشعار شعرائها الحقيقيين تمثل أنواعا أدبية لاشك فى مكانتها ، وقارىء **(الأغانى)** للأصفهانى قد يجد فيه إعمالا للخيال هنا وهناك، ولكنه مضطر إلى اعتباره عملاً فنياً باهراً رغم استناده إلى الواقع التاريخى بحذافيره والمتعة الأدبية التى تتحقق لنا من قراءة كتاب تاريخ قديم (مثل كتاب جيبون عن **سقوط الامبراطورية الرومانية**) أو كتاب تاريخ حديث (مثل كتاب كلارندون: **تاريخ التمرد**) - وهى نماذج من الكتب التى يوردها (إيجلتون) - تتحقق لنا عند قراءة ابن إياس (**بدائع الزهور فى وقائع الدهور**) أو ذلك السفر الضخم الذى ما افتا ارجع اليه (**النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة**). والفرق بين الفن والتاريخ الذى كان وضعه القدماء لم يعد يقوم على أسس «**الخيالية الصرفة**» بل أصبحت له معايير أخرى ليس هذا مجال الحديث عنها.

رواية الحقيقة :

ذئب فى قرص الشمس

من المبادىء المهمة التى أرساها كبار النقاد فى أواخر السبعينات مبدأ تحرير الأدب من الخيالية الخالصة Pure Fictionality ومن ثم هدم أحد أركان التعريف القديم للأدب ـ وهو التعريف الذى ظل يطاردنا حتى أواخر الخمسينات ، وتبلور فى أوضح صوره فى كتابات (رينيه ويليك) و (أوستين وارين) بعد أن اكتسب دفقة حياة قوية من «النقد الجديد» الذى ازدهر فى بدايات القرن العشرين حينما هب النقاد فى أوروبا وأمريكا للدفاع عن استقلال العمل الفنى عن الحياة وعن المبدع وعن «الشخصية» ـ ونادوا **بأدبية الأدب** ـ وهو ما يعتبر رد فعل غير مباشر لتدهور النظرة إلى الفن عموما فى أواخر القرن التاسع عشر. وكان السند الأول لأصحاب النقد الجديد فى الحقيقة مبادىء النقد القديم نفسها، وهى المبادىء التى بنى عليها نقاد آخر القرن السابع عشر فى فرنسا وأوائل القرن الثامن عشر فى انجلترا تفسيرهم وتحليلهم لما نسميه اليوم **بالواقع البديل** فى العمل الفنى ـ أى إصرارهم على ألا يرتبط العمل الفنى بالواقع إلا بالمادة المماثلة وعلى أن يخلق من داخله عالماً خاصاً لا تنطبق عليه قوانين العالم الخارجى، بحيث يمكن التفريق بسهولة بين «الواقع الخيالى» و «الواقع الحقيقى» وبين «الصدق الفنى » و «الصدق الحياتى» وبين قوانين الحياة ومنطقها ، وقوانين الفن ومنطقه.

ومع كثرة الكتابات التى شهدتها بداية السبعينات فى أوروبا ضد هذا التيار الذى كان قد رسخ فى أمريكا، فإن الضربة الحاسمة ضده لم تأت إلا عندما نشر

هذه النظرة الحديثة لها أسسها وجذورها فى الواقع الأدبى نفسه، وليست نتيجة دراسة أكاديمية تجريدية. ،من أهم معالمها انهيار بعض المعايير التى كان السلف يحكمون بها على الأدب مثل الأسلوب الرفيع أو اللغة ذات ظلال المعانى أو بعض اشكال البناء الفنى وما إلى ذلك. فقد أثبت الناقد الألمعى الفذ (إريك أورباخ) فى كتابه (**المحاكاة**) بما لا يدع مجالاً للشك أن الأدب لم يكن حتى فى العصور القديمة (التى نسميها الكلاسيكية) ذا أسلوب رفيع موحد، فقد أختلف أسلوب التراجيديا عن الكوميديا، واختلف أسلوب النثر عن الشعر، وكانت الكوميديات المنثورة أى القصص الضاحكة الى شاعت عند الرومان مكتوبة بلغة دارجة غير رفيعة بأى معنى من المعانى - فكان الكلاسيكيون يحسون ضرورة الفصل بين الأساليب بمبدأ اللياقة Decorum (أو مقتضى الحال) بمعنى أن لكل مقام مقالاً ولكل موضع أسلوباً. أما فى العصر الحديث الذى بدأ مع النهضة الرومانسية فى القرن التاسع عشر فقد انهارت الفواصل الكلاسيكية بين الأساليب وقرأنا لشيخ الرومانسيةالإنجليزية وليم وردزورث **رواية قصيرة** عن مأساة (**جورج جرين وسارة جرين**) لا يستخدم فيها الأسلوب الرفيع بل أسلوب الحياة اليومية.

وتعتبر قصة (جورج وسارة جرين) أول قصة فى العصر الحديث تروى واقعة حقيقية بحذافيرها فتسمو بها إلى مصاف الأدب الرفيع دون استخدام حيل الصنعة التى أشرت إليها. وربما كانت نهضة الصحافة فى القرن الثامن عشر فى أوربا وراء الخيال ورواية الواقع من ناحية أخرى. وقد اتيح لى أن أدرك شيئاً ما عن هذه القضية فى أوائل الستينيات عندما ترجمت مناقشة نقدية حول القصاص الأمريكى (رنج لاردنر) وهو المعلق الرياضى الصحفى الذى تحول الى كتابة القصة القصيرة واستمد «وقائعه» (ولا أقول مادته) من عالم الرياضة. وقد قرأ الأستاذ عباس محمود العقاد الترجمة وقدم لها بمقدمة بالغة الأهمية نشرت آنذاك باسم (حول مائدة المعرفة) (١٩٦٣) - نبهتنى إلى سؤالين مهمين: أولهما أن الفن الأدبى لم يعد ولاكان فى يوم من الأيام محصوراً ولا مقصوراً على ما يسمى بالصياغة، والثانى أن الفن الأدبى ليس بالضرورة فن «الخيالية الخالصة» التى أشرت إليها فى أول المقال. وقد شغلنى هذا البحث الجديد القديم عن طريق تساؤلات عديدة: ألا ينطلق الفنان فى عمله من رؤية معينة؟ أو ليست الرؤية فى جوهرها إعادة تشكيل؟ أفلا

تعتمد إعادة التشكيل على الاختيار؟ أفلا يلتقى مبدأ التنظيم بمبدأ الاختيار فى كل مرحلة من مراحل اعادة التشكيل؟

وأذكر أننى عندما بدأت نشاطى الأدبى الإبداعى - وكانت القصة القصيرة هى الفن السائد آنذاك - حاولت أن أكتب ثلاث قصص قصيرة حقيقية ولا تكاد تحتاج إلى تعديل خيالى - وكنت فى كل مرةأصطدم بتقاليد القصة الأدبية التى تفرض على الكاتب أسلوبا معيناً فى العرض والسرد واللغة، والغريب أننى ما فتئت أحكى هذه القصص بالعامية لطلابى على أنها تلخيص لقصص أدبية فينفعلون بها ويطلبون الأصل ولا أستطيع أن أقول لهم أنها لم تكتب حتى الآن! كانت إحداها وعنوانها فى رأسى هو «المُسْتَثْنَى» تدور حول محاولة المرحوم الأستاذ أبو التَّسْهِيل الدَّلْبْشانى الترقىّ إلى وظيفة مدرس أول للغة العربية وهو على مشارف الخروج إلى التقاعد، وقد حكاها لى الشاعر صلاح عبد الصبور الذى كان يعمل مُدَرّساً للغة العربية معه فى نفس المدرسة. ووجدت أننى أعيد القصة إلى الوجود فى كل مرة أقصها دون أن أحيد على الاطلاق عن حقائق الواقع ومع ذلك فإن استجابة المستمع لى كانت تتغير على مر الزمن ، مما دفعنى إلى التساؤل عن السر – هل هو اختلاف نظرتى أنا باعتبارى الراوى أم اختلاف الجمهور؟

وقد حظيت باجابة شبه مقنعة لهذا التساؤل فى صيف عام ١٩٨٧ عندما كنت فى مؤتمر كيمبريدج للأدب العالمى، وأثيرت القضية التى اهتم بها كتاب مابعد البنيوية، وعلى رأسهم (دافيد لودج) – وهى دور القارىء أو المستمع (أى المتلقى) فى عملية الإبداع الفنى. وعلى ضوء مكتشفات (بارت) و (مان) يمكن القول بأن القارىء يشترك مع الكاتب فى تحديد الصور الفنية للوقائع التى يرويها الأخير ليس عن طريق القبول أو الرفض أو بالاستجابة أو النفور ولكن لأنه مثل القطب الآخر فى عملية التواصل التى لا يمكن تصور عمل فنى حى بدونها – فهو يحدد للكاتب دون أن يتدخل ما يريد أن يسمع وماذا يريد أن ينفعل به، وهو قد يمثل تحديا يضطر الكاتب إلى قبوله ، أو مشاركة «تريح» الكاتب، ومن ثم فهو يحدد النغمة (Tone) التى يكتسبها العمل الفنى . واذن فإن الكاتب الذى يروى قصة واقعية حقيقية يعتمد فى نجاحه على تحديد هذه النغمة مقدما «مع» القارىء، فإذا برز خلاف جوهرى أو تناقض ما، لم تستطع الرواية أن تحدث تأثيرها.

وقد اهتم الناقد المجرى الأشهر (جورج لوكاتش) بهذه القضية فى كتابه **(الرواية التاريخية)** عندما تعرض للقضايا المتصلة بما سمى «وجهة النظر» أو «النظرة» فى النقد الروائى. وكان من أهم ما أثاره النقاد تعقيبا على آرائه مدى «حرية» الافتراض لدى الكاتب ازاء جمهوره ـ ومعنى ذلك مدى حرية الكاتب فى افتراض تأييد جمهوره له، أو افتراض اختلافهم عنه. لأنه فى الحالة الأولى سوف يستخدم «علامات» متفق عليها مع جمهور يسلم بصحة ما يقول، وفى الحالة الثانية سوف يميل إلى استخدام الحجة أو التحاج لإقناع جمهوره بما يقول . ولهذا فإن نجاح السرد بضمير الغائب مع تبنى وجهة نظر الشخصية التاريخية يتوقف على «افتراض» مشاركة القارىء وجهة النظر هذه، أما إذا كان يفترض اختلاف القراء، فإن السرد قد يبدو محايداً فى الظاهر وان كان يتيح لوجهات النظر المتعددة لدى الشخصيات أن تتصارع فى الباطن وصولاً إلى مايريد أن يقنع به القارىء.

وقد أصبح هذا الموضوع من أهم موضوعات الأشكال الجديدة فى الفن المعاصر ـ وخصوصا الأشكال التسجيلية . فعندما عرضت مسرحية US (وهى تعنى إما **الولايات المتحدة** أو **نحن**) فى مسرح الأولدويتش فى لندن ـ قال مدير فرقة شكسبير الملكية إنه يفترض استنكار الجميع لتدخل الولايات المتحدة فى فيتنام ويفترض إدانتها مسبقاً ـ وأضاف إن المسرحية لا تقول بهذا المعنى شيئا جديدا ولكنها تبلور صوراً يفهم منها دون شك أننا شركاء فى جريمة التدخل الأمريكى وان الحضارة الغربية برمتها مسؤولة عن بشاعات تلك الحرب ـ ومن هنا جاءت التورية فى عنوان المسرحية. وما قاله (بيتر هول) ينطبق على روايات الأدب الشعبى فى كل بلدان العالم التى نشأت من حقائق ثم اكتسبت على مر الزمان أبعاداً أدبية خيالية وأسطورية بسبب تغذية الوعى الجماعى لها بالمفاهيم والقيم، أى بسبب مشاركة الجمهور (أو القراء) فى تعديل صياغتها على مر العصور.

وقد التقفت السينما هذا الخيط منذ أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها فقدمت إلى جماهير أوروبا وقائع حقيقية لوّنها الخيال الوطنى لكل دولة، كما تسابق الكتاب فى تقديم القصص الواقعية من أيام الحرب ـ كل من وجهة نظره وافتراضاته عن قرائه، واليوم ـ وبعد ما يزيد على أربعين عاما على نهاية الحرب، يخرج علينا كتاب بقصص حقيقية يتفاوت حظها من الصدق والكذب، وكلها موجهة وجهة سياسية معروفة ـ ظاهرها إدانة النازية وباطنها در عطف العالم على اليهود

وبالتالى على إسرائيل . وأذكر أننى اشتركت فى ندوة عقدت فى جامعة ردنج ببريطانيا فى أواسط السبعينات لمناقشة مسرحية من هذا النوع كتبها آرثر ميلر بعنوان (**حادثة فى فيشي**) وأعربت عن رأيى بصراحة ودهشت حين وجدت مناصرة شديدة لما أقول (وكنت أتوقع العكس) وكانت المفاجأة حين قال أحد أساتذة الجامعة إن اليهود قد تخطوا الحدود ففقدوا مناصريهم - وهو يسمى هذه المغالاة فى الدعاية Overkill أى الإغراق فى تأكيد النقطة حتى تحدث تأثيراً عكسياً . وتساءل الموجودون : لماذا لم نقرأ لكم كتباً عن حروبكم وعن حياتكم بالإنجليزية؟ (وربما كانت هذه الملاحظة هى نقطة انطلاقى فى مشروع سلسلة **الأدب العربى المعاصر** بالإنجليزية التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب، والتى لم تبدأ الصدور إلا بعد أن رأسها د . سمير سرحان عام ١٩٨٥) .

واليوم يقدم إلينا الاستاذ محمد عبد المنعم رواية عن حياة عدد من ضباط الطيران يمثلون روح مصر أروع تمثيل ، وهو يقول إنه يذكر الحقيقة فحسب، وانه لا يكتب إلا ما حدث فى إطار ما يسمى o'cerk الكلمة الرومانية التى تعنى «رواية ما حدث فعلا» - وهذا مادعانى إلى بسط هذه الافكار السابقة عن علاقة الأدب بالواقع لان هذا العمل الجديد يقدم نوعا أدبيا لم يألفة القارىء العربى الذى اعتاد ما يسمى بالأسلوب الأدبى وبفن السرد الحكائى بتصوير الشخصيات تصويرا واقعيا أما بالنسبة «للاسلوب الأدبى» فقد ذكرت ما يكفى لدحض هذه المقولة الغريبة التى ورثناها من عصور الانحطاط حيث انحصر الأدب فى علوم اللغة - وليأذن لى القارىء أن أحيله إلى كتاب يمثل هذا خير تمثيل هو كتاب «**المستطرف فى كل فن مستظرف**» للابشيهى - ولم يعد بيننا اليوم من يصر على استخدام ما يسمى أسلوب بلاغى استعارى موحد فى شتى الفنون الأدبية، بل إن فنونا أدبية بعينها تقتضى استخدام ما يسمى بالأسلوب العلمى أى اللغة الدقيقة التى تلتزم فيها الكلمات بمعانى محددة لا تتعداها - وهنا لابد أن أحيل القارىء إلى كتابى الدكتور شكرى محمد عياد عن الأسلوب ففيهما الرد على كل تساؤلات لا مجال لاجابتها هنا، واما فن السرد الحكائى فلقد فقد مكانته القديمة فى الرواية الحديثة، وأن كنت ما ازال احترمه واقدره، بل ان فى هذه الرواية خيوطا منها تهبها الوحدة والتواصل . واما التصوير الواقعى للشخصيات فاعتقد أنه يتطلب ايضاحا موجزا .

إن محمد عبد المنعم يتحدث عن اشخاص حقيقيين ـ وهو ينسج منهم شخصا واحدا أو روحا واحدة لا أغالي إن قلت انها روح مصر ـ واعترف ان أول ماشدنى واثارنى فى هذه الرواية هو تلك الروح. انهـا الروح التى بشـرنا توفـيق الحكيم بعودتها فى العشرينات والتهبت أيام النهضة الأولى فى الثلاثينيات بين شباب جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة الآن) الذن تبنوا القضية الوطنية وأحسوا بمصرية مصر وان اختلفت السبل التى سلكوها فى التعبير عن ذلك الاحساس، وهى الروح التى افرخت التدفق الثورى فى الأربعينات ، وقد رصدها وسجلها واحد من ألد أعداء العرب ـ وهو (ريتشارد كروسمان) ـ الوزير البريطانى الذى زار مصر فى أعقاب الحرب العالمية الثانية وسجل فى كتابه «**بعثة فلسطين**» (١٩٤٦) ما أحسه من غليان بين شتى فئات الأمه ـ بين المثقفين الذين كانوا ينادون بالثورة على النظم الرجعية الفاسدة التى اتخذت فى الظاهر صور الحكم الديموقراطية المنسوخة من الغرب نسخا شائها ـ وأفراد الشعب الذين كانوا قد بدأوا الصحوة الحقيقية على انوار الحرية والاستقلال . وهذه الروح التى تبلورت فيما بعد واتخذت عدة صور بعد الثورة يمكن أن يلقاها كل إنسان فى كل مجال ـ وقد وجدها محمد عبد المنعم فى شباب الطيارين الذين اقترب منهم كل الاقتراب ومبلغ علمى أنه عمل معهم يوما ما وشاركهم حياتهم ـ وهو يلمح فى ثنايا روايته إلى هذه الروح قائلا :

وعلى مر التاريخ كان لهذا البلد العظيم حفنة مقدسة من الرجال تعيش دائما فى صمت ولا تظهر إلا وقت الحاجة تحسم الأمور بما يشبه المعجزة ثم تعود إلى الصمت المقدس مرة أخرى .

تغريبة بنى حتحوت

صدرت للأديب مجيد طوبيا رواية جديدة كان قد نشر فصولا منها فى الأهرام هى (**تغريبة بنى حتحوت**). والرواية جديدة من عدة زوايا أهمها محاولته الجادة لاستنباط شكل جديد للرواية المصرية يستند إلى تجارب أدبائنا أنفسهم فى كتابة هذا النوع الأدبى الذى تمصّر وتعرب فى هذا القرن وأصبحت له تقاليده التى بدأت تختلف بالتدريج عن تقاليد الرواية الأوربية، شأنه فى ذلك شأن القصة القصيرة والشعر والمسرح .

والشكل الجديد يستلهم تراثنا المصرى العريق فى سرد الأحداث وروايتها ، ومازال حيًا فى كتب التاريخ التى كتبت فى مصر (مثل كتب ابن اياس والجبرتى) وفى السير الشعبية (مثل الهلالية وغيرها) وفى مجموعات القصص التى جمعت وكتبت فى مصر (ولابد هنا من قبول رأى تيرى ايجلتون ـ الناقد الإنجليزى المعاصر الذى دفعنا إلى إعادة تعريف الأدب) مثل «**الف ليلة وليلة**» ـ وهو التراث الذى يرقى إلى مصاف الأدب الأصيل دون أن يستخدم مظاهر فن الصنعة التى اتسم بها فن الرواية الأوربية.

وأول مظاهر هذا الشكل التى تقدمه «**التغريبة**» هو مظهر الحكاية ـ أى السرد الذى يسير فى خط مستمر دون التفات إلى الخلف الا فيما ندر، وهو المذهب الذى يفسره جورج وودكوك أحد نقاد الرواية العالميين (الذى كتب سير حياة بعض العظماء إلى جانب النقد الأدبى) بأنه تعبير عن «امتداد الإنسان فى الزمان وعدم خشيته من الفناء» لأنه «عرف بالحدس ـ قبل برجسون ـ معنى الديمومة» . وهذا

المذهب السردى ذو دلالات أكبر من الدلالات الفنية المألوفة لأنه فلسفيا يمزج بين نظرة الإنسان إلى الزمن باعتباره فيضا من اللحظات المتصلة (وهى فلسفة المصرى القديم) وبين الزمن باعتبارة «وقائع نفسية» (وهى نظرة الروائى الحديث) ـ بحيث تخرج من قراءة التغريبة وأنت تحس أنك تشهد الماضى والحاضر معا .

فن السرد الحكائى فى (تغريبة بنى حتحوت) يؤثر اذن فى احساسنا بالزمن، فالوقائع تمتد على مدى عشرات السنين وهى تصور أحوال مصر فى فترة التحول الحاسمة من أيام المماليك وحتى قيام دولة محمد على ، ولكنها بتركيزها على الحالة النفسية الممتدة عبر أجيال ثلاثة من أسرة حتحوت تتخطى الفترة التاريخية فتصبح لا زمنية بمعنى أنها تصبح واقعا ادبيا يمكن لأبناء العصر الحاضر أن يعيشوه باعتباره جزءا من ماضيهم، وأيضا باعتباره قطعة من زمن الإنسان المطلق ـ كما هو الحال فى كل رواية .

أما المظهر الثانى للتجديد فهو لغة الحكاية الشعبية كما سجلها تراثنا، اذ يختلط الحوار بالسرد ليس كما تعودنا فى الرواية الأوربية (حيث تظل قطع الحوار منفصلة عن السرد) بل مثلما نجد فى ابن اياس والجبرتى ـ (ومثلما نجد فى بعض كتب الأدب العربى القديم) حيث يقدم الراوى شخصية تاريخية لم يكتب له أن يراها فيضع على لسانها حوارا حيا نابضا مع شخصيات آخرى، أو يلخص على لسانها بعض الاوضاع الاجتماعية التى تشغل باله ومن المحال أن تدركها تلك الشخصية. انظر إلى ما تحكيه التغريبة على لسان أحد التجار عما يحدث فى القاهرة (أواخر القرن الثامن عشر) .

ـ لقد بلغ بهم الحال انهم مدوا أيديهم فى المواريث، فاذا مات ثرى من الاعيان بادر أحد المماليك إلى سيده الأمير صاحب الشوكة وقبل يده وطلب منه أن ينعم عليه بزوجة الميت فيجيبه إلى ذلك فيركب فى الوقت والساعة ويذهب إلى بيت المتوفى ويتصرف فى ممتلكاته ويحوزها ويطرد الورثة الشرعيين ... فإذا رأته زوجة المتوفى شاباً مليحا قويا وجاء على مزاجها

أظهرت له المخبات والمدخرات، فيصبح أميرا من غير إمارة وتتعدد عنده الخيول والخدام والفراشون!!

والتاجر هنا يظل بلا اسم ، ولكنه يمثل الأهالى (وخاصة العاملين بالبحر) ويقدم وجهة نظر الناس وبلغة الناس ، فهو راوية يستخدمه الكاتب لتعديد وجهات النظر ، وهذا لازم فى وقت كانت الأخبار خاضعة فيه لأفكار الناس وأمزجتهم ، وكلما تعددت وجهات النظر ازداد احساس القارىء بغياب السلطة المركزية التى تفرض عليها اتجاها لا نجيد عنه .

ومصدر قوة هذا اللون من الحوار السردى هو خلوه من المحسنات الأسلوبية التى ارتبطت فى أذهاننا بالرواية العالمية وبعض من حاكاها من الكتاب العرب، فهو الأسلوب الذى يتوخى الإيجاز الشديد، ويحكى وقائع كثيرة فى أسطر قليلة، متكئا على بعض التفاصيل التى تهم الناس باعتبارهم سامعى هذه الحكاية، مثلما تفصح عن اهتمام المتحدث ببعض مظاهر الحياة فى تلك الفترة.

ولغة «**التغريبة**» ذات مستويات متعددة، أهمها هذا المستوى الحوارى، ولكن المؤلف يلجأ أحيانا إلى مستوى آخر هو السرد الخالص الذى يتميز أيضا بالايجاز ولكنه يعكس أنماط الفكر والاحساس القديمة التى تساعد على خلق جو تلك الفترة ويتميز بلمسة عابرة من السجع غير المتكلف انظر كيف يحكى المؤلف قصة القضاء على الحامية الفرنسية التى أقامها نابليون فى مدينة تلة:

> **... وتمنى لو نازل الفرنسى «ترس» ، لكنه صرف هذه الفكرة عن ذهنه، إلى أن أتى يوم اكتسب فيه مزيدا من الأموال، وكان هذا ضربا من المحال، بسبب افلاس جميع الرجال ، وعندئذ استيقظت بداخلة الفكرة النائمة، وراح يحرض الناس على نزال عسكر الفرنسيس الهائلة ... فالتفوا من حولة وقتلوا الصراف والعسكر..**

ان لهذا الأسلوب مذاقا خاصا بعثه إلى الوجود مجيد طوبيا ، فأعاد إلينا الإحساس بالماضى بلحمه ودمه .

وآخر هذه المظاهر هو الاعتماد فى هيكل الرواية نفسه على فكرة الرحلة المقترنه بالنبوءة، وهى فكرة متأصلة فى الآداب الشعبية جميعا، وليست مقصورة على الأدب العربى وحده وهى من الجذور الأساسية للأدب الملحمى ـ الشعبى منه والرسمى ـ وتعتبر عنصرا من عناصر البناء فى هذه الرواية لأن إيمان والدة البطل بصدق نبوءة العرافة وحتمية عودة ابنها من الشمال ، يقترب من الإيمان الدينى ويمثل عمادا من عمد الشخصية المصرية، وكذلك فإن رحلات النيل ـ شريان الحياة فى مصر ـ تصبح مصدرا لصور عريقة راسخة فى الوجدان المصرى منذ آلاف السنين وتتيح للشخصيات أن تتحرك على أكثر من مستوى فى كل رحيل وكل لقاء.

أنّ «**تغريبة بنى حتحوت**» اضافة جديدة قيمة إلى تراث الرواية المصرية فى عصر ما بعد نجيب محفوظ.

خريف الأزهار الحجرية

القصة القصيرة من الفنون الأدبية التى ما فتئت تتغير وتتبدل حتى لقد أصبحت تستعصى على التعريف. ففى الستينيات استطاع الباحثون أن يحددوا الأشكال الأساسية للقصة القصيرة على ضوء علاقاتها وجذورها بأقدم فنون السرد قاطبة وهو فن رواية الأحداث التاريخية وكان ذلك الفن قد بدأ شعرا ثم اكتسى رداء النثر فى القرن التاسع عشر عندما أصبح للرواية الطويلة قراؤها وعشاقها، وعندما ازدهرت الصحافة فى أوروبا فولدت لغة جديدة تسمح بتقديم الواقعة الحقيقية فى ثوب اللغة الصحفية غير المثقلة بالزخارف اللغوية التى اقترنت بحرفة الأدب.

والواقع أننا لم نفتقد حلقات التحول من رواية الوقائع إلى رواية الخيال فى الأدب العربى، عل ما يوحى به تأثر رائد القصة القصيرة العربية محمود تيمور بالقصاص الفرنسى الأشهر جى دى موباسان، أوتأثر الجيل الذى تلاه بقصص الغربيين من المان وانجليز وفرنسيين وأمريكيين، وإن كنا لا نريد الاعتراف بهذه الحلقات خوفا على ضياع الحدود التى نعتز بها بين رواية الواقع ورواية الخيال.

ولذلك فقد أصبحنا نعالج أدبنا من زاويتين منفصلتين، وأصبحنا نخشى أن نعترف بالتطور الذى شهدناه (وهو طبيعى) مثلما شهدته آداب الأمم الأخرى.

ولكن يبدو أن التطور الذى تشهده القصة القصيرة المعاصرة فى أدبنا العربى قد اتخذ مساره الطبيعى فى الثمانينات . على أيدى نفر قليل ممن طوروا التصنيفات الشكلية القديمة للقصة مثل «القصة الحدث» و«القصة الصورة»

و«القصة القصيدة» وما إلى ذلك مما رصده الدكتور نعيم اليافى (فى رسالته التى نال بها درجة الدكتوراه عن القصة القصيرة الحديثة فى بلاد الشام) إلى الألوان التى فرضتها علينا فنون العصر الحديث، وأهمها فنون الحداثة أو المودرنية وما بعدها، فاتجه البعض إلى «الأقصوصة» (أى «القصة القصيرة جدا») والتى تركز على لحظة قصيرة وعابرة فى حياة إنسان ما وتعتمد على التركيز الشديد فى التصوير وفى الزمن والمكان، واتجه البعض إلى الصياغة الشعرية واتباع مناهج الشعر فى المعالجة، بينما اتجهت الغالبية إلى تطوير فن كتابة القصة عند المنبع أى من حيث هى قصة تروى واقعة ما فتفرقوا فى ذلك شيعا إذ عمد بعضهم إلى إحياء «فن الحكاية» أو ما يسمى بالسرد (وهو فى الحقيقة فن رواية الأحداث بغض النظر عن المعنى العام لها) وعمد البعض الآخر إلى التجديد فى اللغة حتى غدت اللغة نفسها مسرح الأحداث. (جامعين فى ذلك بين فن الشعر والفنون التشكيلية من رسم ونحت) وعمد آخرون إلى تعديل المفهومات الأساسية لفن القصة القصيرة مثل الشخصية والحدث لتلائم الدعوة الفكرية أو العقائدية التى يعملون فى سبيل نصرتها، وينتمى إلى الفئة الأخيرة معظم كتاب الحركة النسائية رجالا ونساء

وقد دعانى إلى وضع التعريفات الأخيرة التى لابد أن تعتبر امتداداً لما ذكرته عن القصة القصيرة فى كتاب **الأدب وفنونه** (١٩٨٤، ١٩٩٢) ظهور عدد من المبدعين الذين فرضوا علينا تعديل مفاهيمنا النقدية، إذ برع فى الإقصوصة عبد الفتاح رزق وخيرى شلبى وغيرهما ممن اتخذوا من الصحافة مسرحا للتجريب، وبرع فى القصة الشاعرية محمد المخزنجى وماهر شفيق فريد، وفى تطوير الأنواع الجديدة **عند المنبع** إبراهيم اصلان ، وسعيد عبد الفتاح وسلوى بكر واعتدال عثمان وسعدالقرش ، وسناء صليحة وكثيرون ممن يطلون الاطلالة الاولى او الثانية على عالم القصة القصيرة ولا ينفى ذلك أن الكثيرين الرسخين فى الكتاب الرواية قد شاركوا وما يزالون يشاركون فى تطوير القصة القصيرة – وعلى رأسهم نجيب محفوظ نفسة ويوسف جوهر وجمال الغيطانى ويوسف القعيد ومجيد طوبيا ، والى حد ما يوسف الشارونى وادروار ا لخراط ونعيم عطية وكذلك سكينة فؤاد ومحمد عبد السلام العمرى وفؤاد قنديل وغيرهم ، ولكن درجة التطوير هنا محدودة

بأسلوب كل من هؤلاء ، ولذلك فمهما استطاع المرء ان يحلل تطور اسلوب نجيب محفوظ مثلا – مثلما فعلت فى دراستى بالانجليزية:

The Language of Naguib Mahfouz: a Study in Development.

الواردة فى كتابى The Comparative Tone (١٩٩٥) ـ فما تزال سمات أسلوب نجيب محفوظ (مد الله فى عمره) علماً عليه، وما تزال سمات أسلوب جمال الغيطانى علما على جمال الغيطانى.

وهكذا فإن مجموعة خريف الأزهار الحجرية للدكتور ماهر شفيق فريد مجموعة فريدة بسبب ابتداعها أسلوبا جديدا ومثيرا فى فن السرد وفن الصياغة الشعرية وفن البناء جميعا ـ فهى تنتمى إلى ما يمكن أن نسميه التيار النفسى الذى اشتد عوده ونما فى الغرب فى أعقاب انحسار «موجة الاحتجاج» التى أتى بها «جيل الغضب» ، أى الجيل الذى أعرب عن رفضه لقيم الأسلاف التى أثمرت حربين عالميتين طاحنتين، إذ إن كتاب أواخر السبعينات انقسموا إلى فريقين يجمعهما تيار واحد (هو التيار النفسى) فأما الفريق االأول فقد تحول رفضه للمؤسسة الاجتماعية إلى انغماس فى بحار النفس البشرية يستجلى كوامنها ويستكشف أبعادها انطلاقا من الإيمان بالإنسان وبالفرد باعتباره النموذج الأول للإنسان ، وكانت أفراد هذا الفريق يمثلون ـ إلى حد ما ـ تطويرا وامتدادا لمذهب الروائية البريطانية فيرجينيا وولف والروائى البريطانى جيمس جويس ـ ونبغ منهم فى أمريكا الكثيرون فى الثمانيات مثل هارولد برودكى الذى بدا نجمه يلمع فى عام ١٩٧٥ عندما فاز بالجائزة الأولى مشاركة عن قصتيه **«قصة باسلوب يكاد يكون كلاسيكيا»** فى مسابقة القصة القصيرة السنوية المسماة «جوائز أو هنرى» ـ ثم انفرد بالجائزة الأولى فى العام التالى (١٩٧٦) فى نفس المسابقة عن قصة بعنوان **«ابنه بين ذراعيه، فى الضوء ، عاليا»** ـ ومن ثم انطلق ليفرض هذا الأسلوب النفسى التحليلى فى مجموعات قصصه التالية، ومثل مارك شورار ، وروبرت هنسون، وغوردون ويفر وهنرى بروميل ـ ومن النساء اليس آدامز وجولى هيشت. والجدير بالذكر ان الكتابات النسائية التى شهدت أزدهارا كبيرا فى الثمانينات عندما بزغ نجم أيمى هيمبل واليس مونرو وجيسيكا نيلى ومونا سيمسون (وغيرهن كثيرات) لم

تكن تعالج قضايا الحركة النسائية كما نعرفها فى مصر بل إنها ركزت على التحول النفسى أو التحولات النفسية التى صاحبت إنتهاء عصر الحروب وبداية ظهور القوميات الممثلة فى النزعات الأقليمية الضيقة فى أوربا وأمريكا الشمالية وهى التى سبقت انهيار الاتحاد السوفيتى وتمزق الكتلة الشيوعية والصراعات « القبلية » والطائفية التى ما تزال رحاها دائرة حتى عصرنا هذا .

وأما الفريق الثانى الذى تزعمته بلاجدال الكاتبة البريطانية فاى ويلدون ـ التى بدأت بالكتابة للتليفزيون ثم تحولت إلى الرواية والقصة القصيرة فهو يضع الإنسان فى سياقه الاجتماعى ـ ويضع التحليلات النفسية العميقة فى سياق الأسرة ثم أولا فى سياق المجتمع الكبير ـ وهو التيار الذى ينتمى إليه كاتب أمريكا الأول جون أبدايك ويحاول اللحاق به عدد لابأس به من كتاب الثمانينات مثل بعض من ذكرت من الكاتبات ، وكذلك دونالد بارثيلم وتشارلز باكستر وجيمس لى بيرك.

وقد أطلقت على هؤلاء صفة كتاب أواخر السبعينيات رغم أنهم قد حققوا شهرة كبيرة وحظى الكثيرون منهم بالاعتراف من النقاد على اختلاف مشاربهم ، وإنما قصدت من ذلك إلى رصد جذور الاتجاه النفسى الجمالى فى القصة العالمية الذى ينتمى إليه ماهر شفيق فريد ، ولذ لك فأنا أرى أن الدراسة التى جمعتنا منذ الصبا فى كلية الآداب كانت من العوامل الحية المتجددة التى وجهت كلا منا وجهته الطبيعية ـ فالكاتب ماهر شفيق فريد قارىء أولا ، وهو مثلى ومثل كل كاتب جدير بهذه الصفة يكتب حين يقرأ ، ويقرأ حين يكتب ، ولذلك خرجت قصصه بمثابة النبت الطبيعى لأرض الأدب الإنسانى العالمى الحديث .

أما أسلوبه الذى يتميز به فهو التحليل الدقيق لمشاعر النفس فى صور متتابعة متشابكة ، يؤدى بعضها إلى بعض ، ويلقى بعضها بظلاله على بعض، مثلما يفعل الشاعر الذى يبنى قصيدته الحديثه على أساس التداخل والتشابك والترابط ، سعيا لإخراج ما يسمى بالإنطباع الموحد أى الصورة الواحدة التى تتمازج فيها الخطوط والألوان . ولأضرب لذلك مثلا من قصته الأولى مباراة شطرنج . إن المتحدث أى بطل القصة الذى يروى المؤلف القصة على لسانه يقدم إلينا صورا متتابعة كأنما يهمس إلينا بأفكاره الخاصة :

أحيانا أشعر أن فى الهواء أعمدة، أعمدة هوائية لا ترى ولكن لها كيانا. أجسامها الصلبة الباردة تتدلى من سلاسل فضية لتهتز فى الهواء.

وهذه الصورة الغريبة فى تصورها أو رسمها أعمدة الهواء ليست فى الحقيقة «محالة» فهى تمزج بين «الأعمدة الهوائية» الضخمة فى آلة الأرغن القديمة، التى ماتزال تستخدم فى بعض الكاتدرائيات، وهى بطبيعة الحال ألوان من المزامير الضخمة (أى أنها أعمدة مفرغة ومن ثم فهى هوائية وربما كانت لها صلة بالهارب الهوائى وهى آلة عتيقة كانت توضع فى مهب الريح لتصدر أنغاما تتفاوت بتفاوت سرعته واتجاهه)، وبين أعمدة الساعات الضخمة التى ماتزال تستخدم فى بعض بلدان أوروبا القديمة وتتدلى من سلاسل ضخمة، أى أن الصورة على غرابتها صورة حسية تمزج بين آلة موسيقية وساعة تستخدم الأعمدة فى إصدار الدقات التى تتبع نهجا موسيقيا ثابتا وموقوتا بطبيعة الحال، وإن لم يكن الهدف من هذه الصورة الإحالة إلى شىء ما بعينه بل تأكيد الرؤية الخاصة للبطل التى يطورها تدريجيا من خلال مجموعة أخرى من الصور التى تتفرع من هذه الصورة الأولى.

وأول هذه الصور هى صورة المرآه ـ فنحن نسمع من البطل بعد تأكيد صدق رؤياه (والملاحظ أنه يستخدم هنا اللفظ الخاص برؤيا يوسف عليه السلام ـ «هذا تأويل رؤياى») أنه يرى الحياة من خلال زجاج مغبش وفى ضوء الغروب ، ويرى نفسه وصديقه فى المرآة، ثم تعود صورة موسيقى الأرغن واضحة هذه المرة ـ

> **أسمع أصواتا موسيقية من آلات لا تمت إلى الأرض بصلة وفى خيالى تنفتح كهوف فسيحة تسرى فيها مياه البحر الزرقاء كالفيروز ، وأرى كنائس رخامية ملونة الزجاج تنيرها أعمدة النور الشفاف .**

أى أن وجدان البطل هنا ينسج من الموسيقى الهوائية صورا حسية تبصرها العين، وربما كان العامل «المازج» فى اللاشعور لديه هو نبرة الاحساس الرومانسى بوجود تلك الحياة الحافلة فى باطن الإنسان، التى عبر عنها الشاعر الإنجليزى كولردج فى قصيدة «الهارب الهوائى» وعبر عنها زميله وردزورث فى صورة الكهوف

الموجودة تحت الماء التى لا ينفذ إليها ضوء الشمس (فى قصيدة **المقدمة** ـ السفر الرابع ـ البيت ٢٦٢ من طبعة ١٨٥٠) وهى الحياة التى تتحول من أعمدة هوائية إلى «أعمدة من النور الشفاف» داخل بيت العبادة .

أى أن صورة المرآة التى تعتبر رمزا هنا لإنعكاس عالم الواقع المحسوس فى نفس البطل تعود بنا إلى صورة أخرى ـ تنويعة أخرى (بلغة الموسيقى) على تيمة الموسيقى الهوائية أو العلوية ، بحيث ندرك أننا أمام تجربة منعكسة على نفس ترفض الانصياع لسيطرة الأرض ، وترى فى المشهد الواقعى فى المقهى تمثيلية يقوم بها أثنان أحدهما البطل نفسه وقد انفصل عن وجوده المادى وأصبح يطل عليه من الخارج .

وقبل أن ندخل فى هذا العالم الذى يخشاه بطل القصة ، تتطور الصورة من جديد من خلال إيحاءات كلمة «الرخام» الباردة ـ فهى ترد أولا فى وصف الكنيسة لتوحى بالثبات والصلابة ، وإن كانت تشير من طرف خفى إلى تراث ارتباط الرخام بالأضرحة وبالتماثيل الباردة ـ كما فى شيكسبير مثلا ـ ثم تفاجئنا هنا بامتزاج جديد مع الظلال والرخام.

على مائدتنا الرخامية أرتسم ظل ، وعلى الجدران كان النور قد تقلص نهائيا ، والعتمة بدأت تدب فى زوايا القهوة ..

والقارىء هنا يتابع الحياة الداخلية للبطل فى لحظة التأزم التى بدأ بها الكاتب قصته ، مثلما يفعل الكاتب الدرامى المحترف ، فى تجاوبها المتواصل مع رموزها الخارجية، حتى أنه قد تفوته لحظات الاشتباك والانفراج بسبب دقتها ورهافتها المتناهية ، فالرخام الذى ارتسم عليه الظل هو الصورة الجامدة لما سبق أن أشرت إليه من غلبة ذلك الأحساس الأول وهو رفض الانصياع للأرض ، فالرخام يعود بنا إلى الصورة التى رسمها ت . س. اليوت للحياة الحديثة فى القسم الذى يحمل عنوان «**مباراة شطرنج**» من قصيدته «**أرض الضياع**» (ترجمة نبيل راغب ـ أو «الأرض الخراب» كما كان رشاد رشدى يسميها) ـ ولا يمكن أن يكون ذلك من قبيل

الصدفة ، فمباراة الشطرنج ترمز فى القصيدة المذكورة لتحول العلاقة بين الرجل والمرأة إلى مباراة أى إلى حدث بين خصمين بدلا من كونها تمازجا بين حبيبين ، ولذلك فنحن نحس هنا بأن البطل مكتوب عليه ان يلعب دورا ما ـ وصديقه (أو قرينه الذى يحمل نفس اسمه) يدعوه مباشرة إلى اللعب!

ولكن البطل هنا يكون قد انتهى من استدراجنا إلى جوهر القصة وهو عقدته التى تحول بينه وبين «لعب» دوره الطبيعى فى الدنيا، اذ يعود بنا إلى قطع متناثرة من ذكرياته توحى بارتباطه بأمه ، وتوحى بمشاعر خاصة لديه تحول بينه وبين الانسياق وراء المشاعر « المعتادة» فى لعبة الحب والزواج ، ومن ثم يلقى بنا فجأة فى غمرة الصور الشعرية التى كان قد مهد لها منذ البداية ، إذ نكتشف مدى زيف العلاقة التى كان يتصور صدقها ، من خلال صورة المرآة ـ صورة الإنسان غير الحقيقية ـ وهى الصورة التى لعب معها البطل مباراة االشطرنج فخسرها على المائدة الرخامية وانتصر فيها حين انسحب ورفض التسليم بصور المرآة الخادعة.

والانتصار والانكسار فى آن واحد من المفارقات التى تنقل القصة القصيرة بحدثها المحدد من عالم الواقع إلى عالم الرمز الخالص ، الذى يربطها باعتبارها كلاً موحداً بعالم الشعر ، إذ تختلط لحظات الانتصار (التى يدرك فيها البطل حقيقة قرينه الأرضى) ولحظات الانكسار التى يدرك فيها حاجته إليه ومن ثم ينطلق ليطارده «فى قاع المدينة» ، مثلما تختلط فى نفسه رؤى المرآة، و «رؤياه» الصادقة الأولى للحظة الصفاء التى تسمو به على قرينه .

وإذا كنت قد ركزت بعض الشىء على تحليل هذه القصة فإننى أهدف من ذلك إلى القاء الضوء على أسلوب ماهر شفيق فريد بصفة عامة، فالقارىء لا يملك إزاء هذا الأسلوب إلا أن يعود إليه المرة بعد المرة ليكتشف خباياه ويحاول متابعة خيوطه الدقيقة المنسوجة ببراعة متناهية، خصوصا عندما ينتقل بنا الكاتب من قصة إلى قصة، إذ يقدم لنا صورة أخرى من صور ذلك البطل ذى الأقنعة المتعددة، وهو الذى يشبه إلى حد كبير بطلا روائيا يمر بلحظات شعورية متعاقبة ويعيش أعمارا زمنية متفاوته، فكأنما نحن إزاء نفس عارية تثقل كواهلنا متابعة تقلبات أحاسيسها ورؤاها المتضاربة لهذا العالم، فقصة **الوحدة التالية لمباراة الشطرنج فى خريف الأزهـــــار** تنويعه أخرى على ذلك الألم المستمرالنابع من الوعى الحاد بوقع هذه

الحياة ، ولذلك فنحن نعانى من تجريداتها ونكاد نحس بالارهاق فى متابعة نسيجها الشعرى الزاخر

أقوم إلى النافذة وأزيح الستارة ، ملقيا ببصرى إلى الشارع شبه المهجور ، والمصابيح تلمع فى وحدتها الليلية، وأنوارها تنعكس على الأسفلت المبلول بماء المطر، وثمة ريح تهز أشجار الجزورينا الممتدة على طول الشارع، وأمام البواكى اضطجعت فى ردائى المرمرى ، وحيدا مع الواحد، أرمق بنظرة محايدة هذين الشبحين اللذين يرميان بظلالهما المتطاولة على الأرض .

هذه هى الصورة النهائية للخيانة التى تعتبر «موضوع» القصة الأولى وتعتبر كذلك «موضوع» القصة الثانية والثالثة ، ولكن الموضوع غير مهم فى طرائقها ومسالكها، إذ إن الخيانة هنا تكاد تكون فكرية ، بينما تتحول فى القصة الثالثة «**الموت فى الروح**» إلى خيانة ذاتية ـ وما أبعد الأسلوب القصصى هنا عن الأسلوب الرمزى للقصة الأولى! إنه يكتشف «الخيانة» حقا ، ويحاول أن يجد تسرية فى رموز حياته وأفكاره، مشيرا بالتحديد إلى قصة «**نشوة**» للكاتبة كاترين مانسفليد ، وهى التى نرى فيها البطلة فى لحظة الصدمة تنشد العزاء والسلوى فى إيمانها بذاتها وبالطبيعة ممثلة فى شجرة الكمثرى بالحديقة، ولكن البطل هنا لايجد فى كل ما حوله عزاء أو تسرية ، فهو قد خان (مثلما خانت بطلة نشوة) عندما عاش وهم حب بديل ، ولكنه فى هذا العالم لا يستطيع أن يمحو آثار تلك الخيانة.

وقد يطول بنا الحديث إذا نحن تعرضنا لكل قصص المجموعة، كما فعل الدكتور نعيم عطية فى مقدمته الممتازة لها، ولكننى أحببت فحسب أن ألقى الضوء على منهج جديد فى كتابة القصة القصيرة يضع الكاتب ماهر شفيق فريد فى مصاف أرباب الحداثة الحقيقية ، حيث يحكم استخدام اللغة العربية ، ويتفنن فى ابتداع الأساليب الفنية لكتابة النثر الشعرى الجديد ، وحيث يعلم المبتدئين درسا فى الانتماء إلى التراث العالمى مع صدق الرؤية الذى يؤكد الصدق الفنى .

الملحق الثانى

كتب أساسية
فى المكتبة الإنجليزية

١- الخيال الرومانسى.

٢ ـ الشعراء الرومانسيون.

٣ ـ وردزورث : تفسير جديد.

٤ ـ دلالة الصور الشعرية عند شكسبير.

٥ ـ تطور الصور الشعرية عند شكسبير.

٦ ـ التصويرية فى الشعر.

الخيال الرومانسى

THE ROMANTIC IMAGINATION

By : SIR MAURICE BOWRA

Oxford. Paperback 1961.

مؤلف هذا الكتاب هو السير موريس باورا أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد والدارس المتعمق للأدبين اليونانى واللاتينى، وهو يحاول فى هذا الكتاب دراسة مفهوم الخيال عند الرومانسيين ، والوظيفة التى لعبها فى خلق شعرهم ذى السمات الخاصة به، عن طريق التطبيق والتحليل الموضوعى فى معظم أبواب الكتاب بعد مقدمة عامة عن تصور الرومانسيين للخيال وكيفية استفادتهم منه.

ويبدأ السير باورا كتابه قائلا :

«إذا أردنا أن نلتمس خصيصة واحدة تميز بها الشعراء الرومانسيون الإنجليز عن شعراء القرن الثامن عشر ، وجدناها فى اهتمامهم الشديد بالخيال ، وبمفهومهم الخاص عن تلك الملكة، فشعراء القرن الثامن عشر ونقاده مثل «بوب» والدكتور جونسون ودرايدن قبلهما، لم يكونوا يلقون بالا إليه أو يلتفتون فى حماس إلى الدور الذى يلعبه فى الشعر ، وإنما كانوا يتحدثون عنه فى تحفظ وعلى شريطة أن يخضع دائما لما أسموه الحكم (بمعنى العقل أو المنطق)،وهم يعجبون باللجوء إلى الصور الفنية فى الشعر ولكن هذه أيضاً لم تكن تعنى أكثر من الانطباعات البصرية أو الاستعارات . وهم يميلون إلى معالجة التجارب الإنسانية العامة التى يشترك فيها الجميع، ولا يحتفلون بالأهواء الشخصية أو النزوات الفردية التى

---

(١) ظهرت اول طبعة من الكتاب عام ١٩٥٠ ثم اعيد طبعة عام ١٩٦١ فى الاغلفة الخفيفة من مطبعة جامعة اكسفورد .

يشتط الخيال فى البعد بها عن الواقع - فالجانب المألوف من الحياة، وصدق تصويره يحتلان المكان الأول فى شعرهم».

أما الرومانسيون فكانوا كلفين بالغريب والغامض من تجارب البشر، كانت الرحلات التى تضرب فى أشد البقاع غرابة وغموضاً تستهوى أفئدتهم وتلهب أخيلتهم حتى انعكس ذلك فى حياتهم وشعرهم بصورة لم يسبق لها مثيل فى الشعر الإنجليزى، ونحن إذا تأملنا شعر «وليم بليك» و «كولريدج» ، و «وردزورث»، و«شلى» و «كيتس»، وجدنا اتفاقا يكاد يكون تاما حول مفهوم الخيال ، والدور الذى يلعبه فى الشعر ، رغم الفروق الجوهرية التى تميز كلا منهم عن صاحبه ، ويعزو السير «باورا» ذلك إلى عاملين : أولهما الإيمان الكبير بالنفس البشرية وفرديتها وثانيهما الإيمان بقدرة الشاعر على الخلق، وبأن هذا الخلق يجب أن ينبع من باطن النفس، ويكتشف أغوارها.

وقد قوى إيمان الرومانسيين بالخيال نتيجة لعوامل أخرى دينية وميتافيزيقية. فالفلسفة الانجليزية ظلت قرنا كاملا خاضعة لتأثير نظريات «جون لوك» الذى قال إن الادراك العقلى سلبى تماماً - أى مجرد تسجيل للانطباعات الخارجية فالذهن فى نظره «مراقب كسول للعالم الخارجى ». وكان منهجه ملائما لعصر غلب فيه التأمل العلمى الذى كان نيوتن أصدق من يمثله . فالتفسير الآلى الذى قدمه الفلاسفة والعلماء للعالم يعنى أن أحدا لم يكن يهتم بالنفس الإنسانية، وخاصة بعقائدها الغريزية التى لا تقل خطراً عن قضاياها المنطقية . وهكذا رأينا «لوك» و «نيوتن» يقرران وجود إله فى كونيهما ، فيقرر الأول وجود الإله لأن «الطبيعة بكل ما فيها من دقة وإتقان تشهد بكفاية على وجود رب» ويقرر نيوتن ذلك استنادا إلى ان آلة الكون الضخمة تقطع بوجود محرك لها! ولكن الرومانسيين لم يكونوا يكتفون بهذا من الدين، فإيمانهم ينبع أساس من إحساسهم - ومن تجربتهم . وهكذا كان عليهم أن يبحثوا عنه فى ذواتهم قبل أن ينشدوا تبريرا منطقيا لوجوده .

ومن هذا الإيمان بالدين النابع من الذات ، نشأ إيمان بقدرة هذه الذات على الخلق الذى لابد أن يتوسل بالخيال - فهذه الملكة وحدها قادرة على التحرر من المنطق التقليدى، والتهويم فى أكوان جديدة بحثا عن الخلود. وحينما نبذ الرومانسيون التفسيرات التى قدمها لوك ونيوتن عن العالم المحسوس، كانوا يلبون

نداء داخليا يهيب بهم أن يرتادوا عالم الروح ارتيادا أعمق وأشمل . فكل منهم يؤمن بوجود عالم مختلف عما نراه ونعرفه ، وكان هذا العالم مقصدهم الذى ينشدون. ولقد أرادوا أن يتغلغلوا إلى الحقيقة الخالدة، فيكشفوا أسرارها ، كى يفهموا معناها وقيمتها . إن النفس البشرية لتعيش ألف حياة فى لحظة واحدة من الانفعال ، ومهما بلغ المنطق من حدة فلن يستطيع تفسير ما يحدث داخل صدر الإنسان..

وإذن فقد كان الإيمان بالإنسان وفرديته إلى جانب الإيمان بالله الموجود فى داخله حافزا دفع الرومانسيين إلى طرح التفسيرات المنطقية الآلية ، والبحث عن منهل لا ينضب من الخيال، يستطيعون أن يردوه فى ثقة، فيطفىء غلتهم ، ويفسر لهم ألغاز الكون، الذى كان دائما داخل نفوسهم . فالخيال خلاق .. والخلق من صفات الله .. ومن يمارس الخلق يقترب من الله ـ ومن يدرى ـ فقد يعرفه .. يقول بليك : «إن عالم الخيال هو عالم الخلود ، إنه الصدر المقدس الذى سيضمنا بعد أن يفنى الجسد .. إن فى ذلك العالم الحقائق الخالدة لكل شىء ينعكس وجوده فى مرآة الطبيعة .. ولا يمكن أن ندرك هذه جميعاً فى صورها الخالدة إلا إذا توسلنا بالخيال الإنسانى» ويقول كولريدج : « وإذا لم يكن العقل سلبيا ، وإذا كان قد خلق حقاً فى صورة الله ، وهذه فى أجل معانيها صورة الخالق ـ فإن أى منهج يقوم على سلبية العقل منهج زائف»

ولا يخفى بطبيعة الحال تأثير الفلسفة الألمانية على كولريدج فهو لا ينكر أنه قرأ «كانط» و «شلنج» ولكن كولريدج كان يركن أيضاً إلى عقائده الغريزية وإحساساته، فكونه شاعراً أولا ومفكراً ميتافيزيقيا ثانيا جعله ينتهى دون اعتماد على فلسفة خارجية إلى تصور لعالم الروح مستمد من إحساس عميق بالحياة الباطنية للناس والأشياء ، ومن إيمانه بأن الخيال الذى يتوسل بالحدس ، أفضل من المنطق التحليلى فى اكتشاف حقائق الأشياء إذ إن الحدس فى هذه الحالة سوف يتخطى العقل والحواس جميعا، ويخرج بالإنسان إلى عوالم قد لا تكون معقولة ، وقد لا تكون ممكنة الوجود ، وقد يكون بنيانها غير مندرج تحت الأنماط التقليدية للحواس الخمس ، ولكنها مع ذلك عوالم تجسد فى غرابتها وغموضها عالم الروح الزاخر بشتى المشاعر التى قد تستعصى على الادراك والفهم والتعبير إلا بهذا السبيل.

ولكن كيف يكون ذلك ؟ إن العقل الذى يصور ويتلقى عند الفنان والمتذوق يجمد المشاعر فى قوالب ثابتة، ويحدد أنماطها فى صور تقليدية فلا يفسح المجال لأشكال جديدة منها أو صور مركبة تكسر هذه الأنماط وتفتتها .. أما عوالم الخيال التى يخلقها التهويم، فهى وحدها قادرة على ذلك. إذ أنها تنسرح بحواسنا بعيداً عن عالمنا المألوف ، وتدخل بنا فى أجواء شبه أسطورية ، حافلة بدلالات الرمز ودلالات الإيحاء ، وحيث يكتسب كل شىء دلالات مختلفة من دلالاته فى عالم العقل والمنطق.

إن عوالم التهويم تشبه الأحلام ـ وهذه المنطقة الغنية من مناطق الشعور قد تعرضت لرحلات رائدة بعيدة المدى من جانب كولريدج وغيره من الشعراء الرومانسيين .. إذ أن تكسر حدود الزمان والمكان فيها ، وبروز تكوينات غريبة جديدة، وتحررها من قيود التفكير التقليدى ـ كل ذلك يجعل المرء يعيش فى دنيا مختلفة تماما عن دنياه ، ويتذوق أنماطا من الخيال لا توجد فى حياته اليومية ، ويجرب أحاسيس لا عهد له بها من قبل فيثرى ثراء من لون جديد .

ونحن نرى أن وليم بليك قد سبق الرومانسيين جميعاً إلى ارتياد هذا العالم ، فبدأ باللجوء إلى الرمز والتجريد ، وخلق عوالم غريبة مختلطة الدلالات .. فهو يصور قوى الشر المتربصة بالإنسان ، دونما تحديد لكنهها ، أو وقوف على تفصيلاتها الزمانية أو المكانية ، وإنما يخلق رمزاً خاصاً قد يوجد فى واقع الحياة وقد لا يوجد .. ويجسد فيه تصويره الخاص لهذا الشر الذى يحس فى الإنسان وخارجه ..

أيها النمر .. أيها النمر ..
يامن تبرق عيناه فى غابات الليل
أى أيد أو عيون خالدات
استطاعت أن تبنى هيكلك الرهيب؟
وفى أية أغوار سحيقة أو سماوات
اضطرمت نيران عينيك؟
أية أجنحة جرؤت على التحليق بها ؟

وأية يد جرؤت على التحليق بها ؟

وأى كف وأى فن يمكن أن يلوى أعنة قلبك؟

وحين ابتدأ فى الخفقان - أى يد رهيبة وأى أقدام رهيبة ؟

والغموض الذى يميز القصيدة هو ما خلقت من أجله .. فإن جمع تلك الصور هذا الجمع الغريب هو الذى يثير فى النفس أحاسيس جديدة ما كانت لتثار لو اتبع الشاعر المنطق أو لجأ إلى التحليل العقلى التقليدى .

وقد يلجأ «بليك» حقا إلى رسم صور «معقولة» ولكنها حتى فى «معقوليتها» لا تقف عند دلالتها الظاهرة وإنما تتجاوزها لترمز إلى تجارب عديدة منوعة، مكتسبة بهذا بناء رمزيا يوحى ولا يقف عند حدود الصور الحسية :

أيتها الوردة - إنك عليلة!

فالدودة الخفية التى تحوم فى الليل

حين تعوى العاصفة

قد عثرت على مهدك الذى صاغه الفرح الأحمر

وإذا بغرامها الأسود الدفين

يدمر فيك الحياة.

يقول السير باورا : «**إذا سألتنا عن معنى القصيدة، فسوف نقول أنها تعنى ما تعنيه. وهذا واضح كل الوضوح. إنها ترسم صورة وردة هاجمتها دودة فى ليلة عاصفة. وبليك يشرح هذا تماما فى قصيدته. ولكنها - شأن سواها من القصائد الرمزية - تتيح لنا أن نقرأ فيها معانى أخرى وتحمل صورها أثقال ارتباطات ثانوية ، فيمكن أن نقول مثلا إنها تشير إلى تدمير الأنانية للحب، وتدمير التجربة للبراءة، وتدمير الموت الروحى للحياة الروحية. حقا - إنها قادرة على احتمال كل هذه المعانى - ومن حقنا أن نستشف فيها كل هذه الدلالات . ولكن المعنى الأخير للقصيدة يظل دائما داخل القصيدة نفسها ، ويظل يتذبذب فى اختلاف**

شديد من ذهن قارئ إلى ذهن سواه. فإن ارتفاع الرمز فوق مستوى الواقع هنا يفسح الطريق للايحاء التجريدى الذى يكاد يكون مطلقاً » .

فإذا انتقلنا إلى وردزورث وجدناه يلجأ أيضاً إلى الرمز والتجريد ، ولكنه لا يفعل ذلك كثيراً ، فهو رجل حواس قبل كل شىء ، ومهما انطلق خياله واشتط فى البعد عن الواقع، فإنه دائماً يعود سريعا إلى الأرض، محاولا فهم الكون «وتذوقه» دون تحليق مجنح فى لا نهائيات الخيال! وحينما وجد السير باورا أن عليه أن يتناول مفهوم الخيال عند هذا الشاعر، أخذ فى معالجة قصيدة لا يلعب الخيال فيها الدور الرئيسى، وإنما يلعب فيها الفكر الدور الأكبر ـ وهى قصيدة «خاطرات الخلود» ـ ومن العجيب أن كثيراً من النقاد يتناولون هذه القصيدة باعتبارها جوهر إنتاج الشاعر وممثله صادقة لشعره ، وهذا خطأ فى الرأى واضح. فالقصيدة ليس لها نظير فى كل ما كتب تقريبا ـ وإنما يرجع اهتمامهم بها إلى أن فيها أفكاراً فلسفية عن خلق الإنسان وتناسخ الأرواح وصورة الله، وما إلى هذا بسبيل ـ فهى تتيح لهم أن يتحدثوا عن مدى تأثر وردزورث بآراء أفلاطون ومدى تأثره بفرويد[1] وهكذا ـ أما السير باورا فى هذا الكتاب فيتحدث عن تاريخ كتابتها وعن صلتها بحياة الشاعر ، كما يجدر بنا أن نذكر أن أن الناقد الأمريكى المعاصر «كلينث بروكس» Cleanth Brooks حين تعرض لهذه القصيدة من الناحية الفنية، قد تعسف أشد التعسف فى استخراج معان ورموز ودلالات لا تحتملها القصيدة بأى حال ، فكتب عنها مقالا فى كتابه «إناء محكم الصنع »[2] حاول فيه إبراز علاقات داخلية بين صور القصيدة وأفكارها وبالغ فى ذلك مبالغة واضحة ، ولعله بالغ ليؤكد صحة منهجه فحسب .

وأعتقد أن السير موريس باورا كان من الممكن أن يجد فى شعر وردزورث أكثر من مكان يلعب فيه الخيال الدور الرئيسى ، ولكنه فيما يبدو طرق المسلك المهد ، ولم يأت قطعا بجديد فى «تحليله» لهذه القصيدة . فهو يعلق على هذه الفقرة :

(١) طرق ليونيل تريلنج . هذا الموضوع فى تناوله للقصيدة فى كتابه المسمى «الخيال الطليق».
(٢) المقال بعنوان «مفارقات الخيال» .

ليس مولدنا سوى نوم ونسيان

فالروح التى تشرق معنا وتنير لنا الحياة

كانت قد غربت فى مكان آخر

وأتت من ذلك الغور السحيق

لافى نسيان تام

أو فى تجريد مطلق

وإنما نحن نقبل من عند الله مجررين سحبا من البهاء

ـ حيث منزلنا ومقرنا .

فيقول :

«لم يكن وردزورث بالرجل الذى يدرج الأفكار فى شعره لمجرد ملاءمتها له، كما لم يكن ليقول فى الشعر مالا يستطيع أن يؤمن به فى حياته الشخصية . فإذا قال شيئا فهو قطعا يؤمن بصدقه وبأنه الحق وأنه لابد من قوله . ومن المستحيل أن يقرأ المرء هذه القصيدة ثم لا يرى أن وردزورث كان مقتنعا (حين كتبها) بنظرية الوجود السابق على الحياة الأرضية ، فى عالم من المثل أو الأفكار ـ وأن الطفل يسترجع صورا من هذا الوجود السابق فى طفولته المبكرة.

«إن نظرية التذكر فى الطفولة أو الاسترجاع تعود إلى أفلاطون ولكن وردزورث لم يستق هذه النظرية منه ، ولم يطبقها بالصورة التى اتبعها أفلاطون . فقد استمدها من كولريدج وهنرى فون ..»

وهكذا .. فإن السير باورا ـ على ما يبدو ـ قد نسى ما انتوى أن يفعله حين تعرض لدور الخيال فى الشعر الرومانسى ، وانساق كغيره فى تيار التفسيرات الحياتية والفلسفية للقصيدة ..

وقبل أن نترك وردزورث، يجمل بنا أن نشير إلى ما ذكره الشاعر المعاصر و . هـ . أودن فى كتابه «الطوفان الجارف»(١) فى معرض حديثه عن صورة البحر فى الأدب وعما ترمز إليه عادة ، وعن دلالاتها المختلفة من عصر إلى عصر ومن شاعر إلى شاعر – إذ تناول فقرة من شعر وردزورث وردت فى قصيدته الطويلة «المقدمة»(٢) وعالجها معالجة أبرزت دور الخيال فى خلقها، وتعرض للدور الرمزى الذى تلعبه صورتا البحر والصحراء، وناقش دلالتهما الفنية، ولو أنه لم يعلق على ارتباطهما فى القصيدة بدنيا الأحلام. فالشاعر فى تلك الفقرة يقول إنه كان جالسا ظهر أحد أيام الصيف فى كهف صخرى أمام البحر، يقرأ فى كتاب ما، حين غلبه النعاس وهو يتأمل صفحة البحر الزرقاء. ورأى فى حلمه صحراء شاسعة سوداء خاوية. فانقبض قلبه واعتراه الحزن والخوف، وإذا به يرى أعرابيا على صهوة جمل يمر به حاملا قوقعة بحرية غريبة، وكتابا شفافا من نوع لا يعرفه . فاطمأن قلبه قليلا واستأنس به، ولكن البدوى ظل فى سيره ولم يبطىء ، فسأله الشاعر لم لا تقف قليلا فأجاب إن بنى الإنسان قد كتب عليهم الهلاك إذ سيرتفع الماء ويفيض ويغرقهم الطوفان .. وأسرع البدوى فأسرع خلفه عله ينجو ولكن الأول أشار إلى الخلف :

وحينما نظرت إلى الخلف ، حيث أشار
رأت عيناى بحراً من الضوء المتلألىء
مراقا على نضف المهمه المنبسط أمام عينى
وحين سألته عن تفسير ذلك قال :
«إن مياه الأعماق آخذة فى التجمع حولنا»
وحينئذ حث الحيوان الغريب الذى يمتطيه على الإسراع فى السير
وتركنى وحيداً .. جعلت أناديه وأصيح عاليا
لكنه لم يسمع .. ولم يلتفت ، وإنما طفق يعدو ويعدو
حاملا فى يديه الشيئين اللذين كانا ملء بصرى ..
واستمر فى عدوه فى الصحراء اللا نهائية

(١) The Enchafed Flood: A Study in the Iconography of the Sea .
(٢) The Prelude, Book V

بينما تطارده المياه المنجرفة على عالم آخذ فى الغرق

وعندها ـ استيقظت فى رعب شديد

ورأيت البحر أمامى

والكتاب الذى كنت أقرأ فيه إلى جانبى .

أقول إنه كان يجدر بمن يتعرض للخيال الرومانسى أن يتناول هذا الحلم ، فهو مرتبط بمفهومات الرومانسيين جميعاً عن الحرية والانطلاق، ودلالة البحر لديهم، وارتباطه بالخرافة والأحلام، واتصال الأسطورة بالواقع بل إندماجها فيه ـ وهو لب الموضوع الذى يعالجه باورا .

فالسير موريس باورا يتعرض لقصيدة كولريدج «الملاح الهرم» ، وهى قصيدة تجسد ما نعنيه بارتباط الخرافة بالواقع ، بل هى المثل الصادق للعوالم الغريبة البعيدة التى يخلقها الخيال الرومانسى، ويوسل بها لكى يستحدث تجارب غير مألوفة، يشكلها من مواد تقع فى نطاق الحواس، ولكنها تتخذ صوراً خاصة عجيبة تضيف إلى عالم الجمال الذى نعرفه مشاعر جمالية غير مألوفة.

وتحكى القصيدة قصة ملاح اقترف إثما بقتله طائرا مسالما ، وكيف كفر عن خطيئته بأن تعرض لعذاب أليم فى البحر ، تاه فيه وقتا طويلا ـ ثم قبل الله توبته بعد أن أخلص فيها وعاد إليه الإيمان الحقيقى بالله، وهو حب كل ما خلق الله، وعدم إيذاء أى من الكائنات كبيرها وصغيرها .

وتبدأ القصيدة بأن يقابل الملاح الهرم ثلاثة فتيان متوجهين إلى حفل زفاف فيستوقف أحدهم ويقص عليه كيف أبحرت السفينة، وكيف ضلت الطريق فى القطب الجنوبى وأحاط بها الجليد من كل مكان وغدا لذع البرد قارسا ..

وأخيراً مر طائر «القادوس»

مخترقاً سجف الضباب

وكأنما هو فرد منا مؤمن بالمسيح

حييناه باسم الله

وقدمنا له طعاما لم يذق مثله طول عمره
فالتهمه وظل يحوم حولنا ويحوم
فإذا الجليد ينفلق ويتشقق فى جلبة كأنها الرعد القاصف
وإذا الربان يقود سفينتنا خلاله!
ومن الخلف هبت ريح جنوبية مواتيه
والقادوس لا يزال يتبعنا
كان فى صحبتنا كل يوم .. ما أن ندعوه
حتى يلبى .. فنّطعمه ونداعبه!
وسط الضباب أو السحاب
على السارية أو على رسن بها
جثم الطائر تسع أمسيات
وضوء القمر الفضى يسطع طول الليل
خلال دخان الضباب الناصع
رعاك الله أيها الملاح الهرم
وأنقذك من الشياطين التى بلتك هذه البلية!
ماذا بك؟ لماذا تبدو هكذا؟
بقوسى ونشابى أرديت القادوس قتيلا ..

وهكذا يقترف الملاح الخطيئة، ويبدأ فى التعرض لكفارة مريرة حتى يغفر الله له ذنبه ، ولكن جوهر الصورة فى هذه القصيدة كما يقول الشاعر و . هـ . أودن هو أن الملامح قتل الطائر بارادته الفردية، أى أنه تحمل الوزر كاملا ، وعلى هذا يستطيع أن يتوب ، لأنه فرد مستقل والله لا يعترف إلا بالأفراد ، أما الملاحون رفقاء رحلته، فلم يتخذوا من هذه الجريرة مواقف فردية تتفق و كلا منهم ، وإنما تصرفوا تصرفا جماعيا ، تصرفوا بصورة حشد لا إرادة له، وإنما يساق كالقطيع وراء من يقوده ..

لقد ارتكبت فعله جهنمية

قد تجر علينا الآلام والمصائب

قالوا جميعاً إننى قتلت الطائر الذى أرسل الريح الرخاء

وقالوا : يالك من تعس! أتقتل الطائر الذى بعث النسيم والجو الصحو؟

ثم بزغت الشمس فى جلال وعظمة

ليست معتمة أو حمراء .. لكنها مثل وجه الله الصبوح

وعندئذ قالوا جميعاً إننى قتلت الطائر الذى جلب الضباب والأنواء

وقالوا لقد أصبت بقتلك تلك الطيور التى تأتى بالضباب والأنواء ..

وبطبيعة الحال يبدأ السير باورا بإيضاح الأصل الحيوى للقصيدة ، ما مصدرها وكيف جاءت الفكرة إلى الشاعر؟ ثم يبدأ فى الحديث عن معالجة الخرافة فى الشعر قائلا : «**إن أول مشكلة تواجه الشاعر الذى يتناول الخرافة هى أن يربطها بالتجارب الإنسانية المألوفة ، فإذا استطاع أن يبنى موضوعه الخرافى من لبنات إنسانية يعرفها البشر ويحسونها ، نجح فيما يرمى إليه. ولا ريب فى أن الجمهور الذى كان يستمع إلى هومر قد تقبل ظهور شبح والدة «أوديسياس» لأنه كان يؤمن بالأشباح ، ويعتقد أن الأشباح لابد أن تظهر على هذه الصورة وتتصرف بهذه الطريقة. أما كولريدج فلم يعتمد على استجابة جمهور قرائه للخرافة ، وإنما وجد ان عليه أن يربطها بشىء يعرفونه ويفهمونه ـ شىء يلمس أفئدتهم وخيالهم ـ وكان ذلك الشىء هو خصائص الحلم ـ وكل ما فى الأحلام من غموض .. فهو يتوسل بجو الأحلام حتى يهيئنا للدخول فى عالمه الخاص ، وبعد ذلك يبدأ فى خلق ما يريده فى إطار الحدود التى رسمها ـ ونقل الغموض الذى يبغيه عن طريق المشاهد الحسية الواقعية**» .

ويسمى السير باورا هذه الطريقة ـ بالواقعية الخيالية Imaginative realism

فأسرار الحياة الغامضة المرتبطة بقلب الإنسان وأحاسيسه تنتقل إلينا فى هذا

الجو شبه الواقعى بسهولة لأننا آمنا أولا أن هذا عالم أحلام ، وبمجرد أن نسير مع الشاعر فى تجربته ، نجد من اليسير علينا أن ننفعل مع بطله ونتجاوب مع عالمه الخرافى . فهو يمزج هذا وذاك حين يصف موت رفاق الملاح مثلا :

فى ضوء القمر الذى يتبعه النجم الأوحد

اتجه الرفاق إلى واحدا تلو الآخر

فى حال شق عليهم فيها حتى الأنين أو التأوه

وبوجوههم التى كساها الموت من غمراته وسكراته،

صبوا على اللعنات من عيونهم!

مائتا رجل من الأحياء

تهاووا صرعى واحداً بعد الآخر ..

لم أسمع أنه أو آهة

..وإنما صوت جثثهم الهامد

فى اصطدامها المروع بخشب السفينة .

ثم طارت الأرواح من أجسادهم .. منطلقة إلى نعيم أو جحيم ..

وأحسست كل روح تمر بجانبى كأنها أزير انطلاق سهمى من القوس !

ويقول باورا «**إن معظمنا حين يقرأ (الملاح الهرم) يستجيب إلى سحرها دون أن يتساءل عن أية أهداف لها خارجة عنها، وعن الدلالة الرمزية لأى شىء فيها. إذ إنها تعيش فى وجداننا بحيوية بالغة تصدنا عن طرح أسئلة منطقية حول أى مشكلة فيها**». وبعد مناقشة الجزء الأول من القصيدة يمضى باورا فى شرح مفهوم الرمز عند كولريدج، وعلى ضوئه يفسر كثيرا من رموز هذه القصيدة . فالملاح الهرم لا يتوب لأنه تعذب عذابا أليما فحسب، وإنما لأنه أحس بجمال الطبيعة حتى فى الليل البهيم «**الذى يمثل وحدة النفس البشرية وظلامها**» ولأنه استأنس بكائنات حية «مؤمنة» فأحس بتجاوب معها واتصلت روحه بروحها .

وحدى .. وحدى .. أجل كنت وحدى ..

فى عرض البحر الرحيب .. الرحيب!

لم يشفق قديس واحد على روحى فى عذابها الأليم ..

ولكن الملاح ـ لأنه فرد مستقل ، لم ينتظر الرحمة من السماء ، وإنما جاءته الرحمة من داخله حين أحب ـ أحب ثعابين الماء ! وشعر بجمالها وحياتها فى الأعماق ..

وخلال ظل السفينة فى البحر راقبت ثعابين الماء ..

كانت تتحرك فى جماعات ساطعة البياض .. فإذا انتصبت قاماتها..

أشعت نوراً وهاجاً فى شظايا وضاءة ..

وعبر ظل السفينة راقبت كسوتها الزاهية ..

فمن أزرق إلى أخضر ناضر .. إلى أسود مخملى ..

أيتها الكائنات الحية السعيدة!

لا يستطيع لسان أن يفصح عن جمالها!

وانبثق من قلبى ينبوع حب لها .. ووجدتنى أباركها دون أن أدرى!

وفى نفس اللحظة .. ابتهلت فى صلاة خاشعة ..

فإذا القادوس يسقط من رقبتى التى تنسمت روح الحرية ..

ويغوص كالرصاص فى قاع المحيط !

والسير موريس باورا يعلق على القصيدة تعليقات تتناول معظم مظاهرها وإن كان يترك الكثير لذهن القارىء .. مثلما يفعل فى باقى فصول الكتاب .. فهو يتناول قصائد كثيرة لشعراء رومانسيين ، ولكنه دائما لا يقول كل شىء .. وإنما يدور حول فكرة واحدة يرددها ألف مرة فى كل سطر وكل جملة ، وإذا كان لنا أن نعلق على لغة الكتاب فلابد أن نذكر ذلك الإسهاب الكثير والإطناب الممل ، ولعل السبب فى هذا يرجع إلى أن الكتاب مجموعة محاضرات ألقاها على طلبته فى أكسفورد ، والتكرار له مزايا كثيرة .. كما يعلم كل طالب وكل من كان طالبا.

الشعراء الرومانسيون الانجليز

English Romantic Poets,

ed. M.H. Abrams, 1960

يضم هذا الكتاب مقالات حديثة عن كبار شعراء الانجليز فى «العصر الرومانسى» كما يسميه محرر الكتاب. ويمتاز الكتاب بأنه يعرض معظم وجهات النظر النقدية تجاه الشعر الرومانسى بصورة عامة بل إن فيه مقالات تتعارض فى المنهج الذى تتبعه والحقائق التى تقدمها تعارضاً أساسيا وجوهريا، ولكنها مع ذلك لا تختلف فى أنها محاولات صادقة - علميه على الأقل - ترمى أولا وأخيراً إلى إلقاء الضوء، دون فرض رأى خاص لأحد الكتاب.

وينقسم الكتاب إلى سبعة فصول - الأول يتناول العصر الرومانسى بصورة عامة ويشتمل على ثلاث مقالات، الأولى بعنوان «فى التفريق بين الاتجاهات الرومانسية» بقلم «أرثر لفجوى»، والثانية بعنوان «تركيب الصور الفنية للطبيعة فى الشعر الرومانسى» بقلم «ماير هـ.إبرامز» وهو الذى تولى تحرير الكتاب ونشره، وهذه المقالة هى التى سأحاول عرضها هنا، لأنها تمثل طريقة الأستاذ إبرامز فى التحليل وتمثل اتجاها جديداً فى معالجة الصور الفنية عموما، وفى الشعر الرومانسى بصفة خاصة، ولم يكد يسبقه إلى هذا المنهج سوى الشاعر الإنجليزى (الأمريكى الأصل) و.هـ. أودن فى كتابه «الطوفان الجارف» والذى درس فيه صورة البحر فقط كما استعملها الشعراء الرومانسيون.

ويشتمل الفصل الثانى على ثلاث مقالات تتناول «وليم بليك»، ثم تطالعنا أربع مقالات رائعة فى الفصل الثالث عن «وليم وردزوورث» ثم مقالات عن كولريدج فى

الفصل الرابع، فثلاث أخرى عن بيرون فى الفصل الخامس، منها مقالة ت. س اليوت الشهيرة، التى كان قد نشرها من قبل فى كتابه «نفع الشعر والنقد» ثم أربع مقالات عن شلى فى الفصل السادس ـ أما كيتس، فيبدو أنه على ضآلة انتاجه الشعرى لا يزال يستأثر بأكبر قدر من الآراء المتضاربة حول مذهبه فى الكتابة وأسلوبه وفلسفته وأفكاره العامة. ففى الفصل السابع نراه يستأثر بخمس مقالات تتفق قليلا وتختلف كثيراً فى منهجهاوالحقائق التى تقدمها.

ومحرر هذا الكتاب الدكتور ماير هـ. إبرامز هو أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة كورنيل بالولايات المتحدة. وسبق له أن نشر كتبا كثيرة يدور معظمها أيضاً حول الشعراء الرومانسيين، وأشهرها خاصة فى القاهرة هو «المرآة و المصباح - النظرية الرومانسية والتقاليد النقدية». وإذا كان للمرء أن يذكر شيئا يتميز به الدكتور إبرامز حتى فى مقالاته القصيرة التى ينشرها فى مجلة ذا كينيون ريفيو The Kenyon Review فهو منهجه المحدد المذهل فى دقته، ولغته المنمقة المذهلة فى تنميقها فهو (فى هذا الكتاب وفى غيره) يبدأ دائما بعرض نتائج دراسته فى باب مستقل من أبواب مقالته يضع فى رأسه رقم (١) ثم ينتهى من هذه النتائج التفصيلية إلى تحليل أعم لموضوعه تحت رقم (٢) ثم ينغمس فى تفسير يبتعد به عن التفصيل إطلاقاً ويناقش الفكرة العامة التى انتهى إليها وهكذا.. حتى إن المرء ليحس أنه يطالع رسالة جامعية مصغرة أشد التصغير فى تبويبها وتصنيفها ونتائجها ومنطقيتها.. ولولا لغته التى يفضل دائما أن تكون ممتدة الجمل زاخرة بالغريب لكانت أبحاثه فى متناول الجميع حتى المبتدئين منهم.

والمقالة التى أحاول عرضها هنا نموذج لكل خصائصه، هذا إذا تجاوزنا عن لغته، فهى تمثل طريقته فى الدراسة والتحليل، وما أحرانا - وخاصة فى دراسة الشعر - أن نتبع هذه الطريقة. إنه يتناول صورة فنية شائعة بين الرومانسين - وهى صورة النسيم فى الطبيعة الذى يتخذ دلالات نفسية حيوية عند الشعراء، ويمثل لديهم روحا فى الطبيعة تتجاوب مع أرواحهم، ويرتبط خموده وهبوبه بحالاتهم النفسية من خمود وهبوب أيضاً. وهو فى تناوله لهذه الصورة ينفرد بطريقته الخاصة فى التحليل والعرض، فيقدم بعض الشواهد من المادة التى جمعها من الشعر الرومانسى فى بحثه لصورة «النسيم المتجاوب» كما يسميها، وبعد عرض

هذه الشواهد ينتقل إلى أصل هذه الصورة فى التراث الأدبى والدينى الذى انتهى إلى العصر الرومانسى، ثم يناقش قضية عامة هى قضية «الأنماط الفطرية» أو «النماذج الأولى» أو «النماذج القديمة» أو «النماذج العليا» Archetypes كما وضعها «كارل جوستاف يونج»، وكما انتفعت بها الآنسة «مودبودكين» فى تفسير كثير من الشعر الإنجليزى فى كتابها «الأنماط الفطرية فى الشعر» ويرفض الأخذ بها لأن اللجوء إلى علم النفس لتفسير الأعمال الأدبية أو حتى الظواهر الأدبية يحطم فردية هذه الأعمال، ولا يلقى بالضوء على جوانبها الفنية، ويجعلها تشترك مع غيرها من ظواهر السلوك أو تراث البشر الشائع الذى لم يتشكل بأشكال فنية.

يبدأ إبرامز مقالته بالإشارة إلى ملاحظة أبداها أحد كتاب العصر الرومانسى المتأخرين، وأشار فيها أول إشارة إلى هذه الصورة - صورة النسيم المتجاوب - يقول:

كتب هنرى تايلور عام ١٨٣٤ يقول إن الهجوم الذى شنه وردزورث على لغة الشعر فى القرن الثامن عشر قد نجح فى أن يجعل الشعر - فى بعض خصائصه - قريبا من لغة الحديث المنطوقة. ولكن لغة شعرية جديدة قد حلت فى الواقع وبصورة خفية محل لغة الشعر القديمة - ثم يسخر من هجوم الرومانسيين على اللغة الخاصة بالشعر فى القرن الثامن عشر قائلا إنهم لم يقتصروا على اصطناع لغتهم الجديدة تلك، وإنما حشوها بألفاظ تقليدية وعبارات شاعت بينهم وانتثرت فى حنايا شعرهم بطريقة تدل على أنهم لم يكونوا يحسون بدلالتها الحقيقية مثل كلمة «طليق» و«ساطع» و«وحيد» و«حلم»، وخاصة الأشكال اللغوية المختلفة لكلمة «يتنفس» أو «التنفس» - ويضيف تايلور قائلا إن فعل يتنفس قد أصبح «كلمة شعرية يمكن أن تدل على أى شىء إلا التنفس».

ويعلق إبرامز على ذلك قائلا إن «التنفس» مجرد مظهر واحد من مظاهر تيار عريض ساد الشعر الرومانسى، وهو «حركة الهواء» بصفة عامة سواء كان ذلك نسيما أو أنفاسا، رياحا أو شهيقاً أو زفيرا، وسواء كان الدافع على «حركة الهواء» قوى الطبيعة أورئتى الإنسان. وكيف نتجاهل أن يكون شعر كولريدج، وردزورث،

وشللى بيرون زاخراً بالعواصف التى تهب عليه من كل جانب! ؟ ألا يدهشنا ألا تكون الرياح سمة من سمات المنظر الطبيعى فحسب، وإنما تكون عاملا يؤثر أشد الأثر فى نفس الشاعر وتفكيره؟! إن الريح الهابة التى ترتبط عادة بانتقال الطبيعة من الشتاء إلى الربيع تصحبها عملية ذاتية معقدة وهى الإحساس بعودة الاتصال بعد العزلة، وتجدد الحياة والتفجر العاطفى بعد موت المشاعر والخمود، بل وترمز إلى انطلاق القوة الخلاقة بعد فترة من عقم الخيال.

ونجد فى قصيدة «كولريدج» التى سماها «الحزن» أول مثل على هذه المعادلة الرمزية. فالشاعر يبدأ تأمل موضوعه فى أبريل الشهر الذى يصبح ـ كما هو فى قصيدة ت. س. اليوت. الأرض الخراب ـ أقسى الشهور، لأنه حينما يخرج الحياة من الأرض الميتة، يجدد الحياة العاطفية فى قلب المشاهد ويمزج الذكرى بالرغبة فيؤلمه ويوجعه.

وحالما تبدأ القصيدة تداعب أذاننا أصوات نسيم خافت النبرات، تنبعث من مزمار حزين، تتردد ذبذبات ألحانه الغريبه فى معظم القصائد التى نحن بصددها. فهذا المزمار النائح ينبىء عن قرب هبوب عاصفة ينتظرها شاعرنا، آملا أن توقظه من سباته، ثم تطير بروحه وتخلق، وتحرر،

الحزن المخنوق النائم البارد

الذى لا يجد له مخرجا طبيعيا ولا خلاصا..

وبينما يأخذ الشاعر فى استعراض الأحزان التى قطعت عليه كل سبيل للاتصال العاطفى بالحياة، وشلت ملكاته الشعرية و«روح خياله الخلاقة»، تهب الرياح من كل جانب وتزداد شدة حتى تمسى عاصفة تهطل بالأمطار الغزيرة وتبعث من المزمار موسيقى صاخبة. وسرعان ما نجد صدى العاصفة الطبيعية يتردد فى نفس الشاعر، إذ تصاحب أنغام المزمار عاطفة حية متزايدة الشدة، يسميها الشاعر «الحياة والعاطفة التى تتفجر فى داخله» ـ ولا تسكن هذه العاصفة الداخلية حتى تهب الريح فى الخارج فتدور القصيدة دورتها وتعود إلى حيث بدأت هادئة ناعمة، على حين يكون الشاعر قد انتقل من هدوء الجدب العاطفى إلى هدوء القلب الذى ارتوى فسكن.

وتشير خطابات «كولريدج» إلى أن هذه القصيدة قائمة على تجربة واقعية، فخطاباته تدل على المتعة التى كان يجدها فى تأمله الريح والعواصف، وتشهد كيف كان يرقبها «باحساس غامر وعبارة عميقة وإدراك للرابط الخالد الذى يشد قوتها إلى قوته» كان يسير فى ظلها ـ كما يقول ـ «مبهوراً.. وقد غلبنى حزن لا تسبر أغواره..»، ويقول:

«لم يحدث يوماً أن شعرت بالوحدة وأنا أسير فى أحضان الصخور والتلال.. فإذا مشيت فى طريق جبلى أحسست أن روحى تعدو وتنطلق وتحلق ثم تعود كأنها ورقة تتقاذفها رياح الخريف، لكم يتملكنى نشاط طليق النزعات.. فى الفكر والخيال والأحاسيس ونزوات العاطفة.. يهب كأنه ريح عاتية فى قرارة نفسى، تتجه إلى أمكنة لا يعرفها البشر، وتنبثق من منابع لا أدرى مكانها، ولكنها تهز كيانى كله..»

ولا يختلف وردزورث عن صديقه كولريدج فى هذا الموقف. تقول أخته دوروثى: «إن رياح الشتاء متعته وبهجته، وأعتقد أن خصب ذهنه لا ينبع إلا فى هذا الفصل من العام» فإذا تفحصنا قصيدته الطويلة «المقدمة» التى يسرد فيها تاريخ حياته، وجدنا شواهد لا تحصى على هذه النزعة. إذ من البداية إلى النهاية، تحس أن الريح التى تهب وتسكن ثم تعود إلى الهبوب خيط يشتبك فى نسجها كله، ويرمز إلى التأثير المتبادل بين الحركة الخارجية فى الطبيعة، والقوى الداخلية فى الإنسان، بل إن هذا الخيط هو العنصر الذى يضم خيوط الصور الفرعية، ويمتد كالتيار الجارف فى كل جزء منها، دون أن يتقيد بزمان أو مكان.

وإذا كان قدامى الشعراء ينشدون الإلهام من ربته، فإن وردزورث يستوحى النسيم فى بداية هذه القصيدة! يقول «ملتون» فى بداية «الفردوس المفقود»:

عن أول خطيئة يقترفها الإنسان

وعن تلك الثمرة المحرمة

التى جلب طعمها المميت الهلاك إلى العالم

وجر علينا كل ما نحن فيه من أحزان

وأفقدنا جنات عدن
حتى يعود الرجل الأعظم فينقذنا
ويعيد الينا كرسى النعيم
أنشدينى يا ربة الشعر قاطنة السماء..

أما وردزورث، فيبدأ «المقدمة» قائلا:

آه! مباركة هذه الأنسام الرقيقة
تلك التى تهب من الحقول الخضراء
ومن السحب والسماء الزرقاء..

إن شاعرنا الرومانسى لا «يعرف» آلهة الشعر، وإنما يحس بأنفاس الحياة فيستلهمها فنه، وهو كما نعرف لم يكن يجلس فى حجرة ليكتب شعره أو يمليه على بناته كما كان يفعل ملتون، وإنما كان يقوله أو يرتجله ـ إذا جاز هذا التعبير هنا ـ وهو سائر فى الهواء الطليق، أى وهو أقرب إلى الإله الحى فى الطبيعة، الذى ينفث فيه من روحه.. أنساما مباركة! لقد تحرر من المدينة ومن أثقال الماضى التى ترين على قلبه.. فقال «لقد عدت أتنفس من جديد» فالطبيعة أيضاً تتنفس.. وهو يصور الرياح فى صورة المقابل الخارجى للبعث الروحى فى قلبه ـ ذلك القلب الذى عاد إليه الربيع بعد فصل الشتاء. وهى تقابل أيضاً بعث الالهام الشعرى فى ذهنه، فإذا به يماثل بين هذا النسيم وبين وحى الأنبياء إذ تمسهم روح القدس. بل إن ثمة تقابلا استعاريا عابرا بين الخلق الشعرى وخلق الكون فى صورته البدائية الأولية حينما نطق الله بالكلمة.. «فالطبيعة نفسها» كما يقول وردزورث «هى أنفاس الإله»

فقد أحسست حينما هبت انفاس السماء
العذبة على جسدى، بنسيم يتجاوب مع أنفاس الطبيعة
داخل قلبى.. نسيم ناعم خلاق..
نسيم حى ينتقل فى رقة بين الأشياء التى خلقها

ثم يصبح عاصفة، بل وقوة متفجرة مترددة

تخلط بين كل ما خلقت..

إنها قوة لا تأتى متسللة فى الخفاء.. بل عاصفة

تهب فتزيل الثلوج وفصل الصقيع الذى طال فأمعن فى الطول

وتأتى معها بوعود خضراء.. فى خضرة الربيع..

وحياة مقدسة تصنعها الموسيقى والشعر..

لقد بحت بنبوءة إلى الحقول الفسيحة الطليقة

فأتتنى أنغام الشعر تلقائية..

وارتدت روحى ثوبا كنسيا وانفردت بنفسها للصلاة.

وهكذا إذا تتبعنا وصف «وردزورث» لانهياره النفسى فى «المقدمة» وجدناه يماثل الفقرات التى يتعرض فيها «كولريدج» لحياته الشخصية فى قصيدته «الحزن»، إذ نراه يعبر عن شفائه بمخاطبة النسيم المتجاوب معه:

إيه أيها الفرح الجياش

يا من تنطلق بين الحقول فتهزها فى رفق..

أيتها الأنسام والرياح الناعمة

التى تتنفس أنسام الفردوس وتتسرب إلى أعماق النفس!

ويقول «لقد عاد الربيع.. لقد رأيت الربيع يعود! » بل إنه يصور تأثير أخته «دوروثى» عليه فى صورة نسيم ربيعى منعش:

إن أنفاسك يا أختى العزيزة

ربيع رقيق يخطو أمام أقدامى

كما إن معظم عبارات «وردزورث» التقليدية تشير إلى «نسيم الطبيعة الذى يهز روحه» أو إلى «الرياح التى تهب عليه من حقول لم تزل نائمة» أو تراه يصغى إلى أصوات:

تسكن فى الرياح البعيدة مغلفة بغموض وخفوت

تنهل منها قوى البصيرة والتأمل

أو يؤكد أن:

قوى البصيرة

تكمن فى جيشان الريح الخفية

وتتجسد فى أسرار الكلمات.

وإذا كنا لا نزال نذكر الحلم الذى رآه «وردزورث» ورأى فيه البدوى الذى يمتطى ظهر جمله، فلابد أننا نذكر أيضاً أن قوقعة البدوى كانت «تصدر أصواتا عاصفة متوافقة الأنغام فى طياتها أكثر من نبوءة» .

وكان من الأصوات مالا تقوى على النطق به كل الرياح

وكان لها من القوة ما يحلق بالروح فى أجواء الأفراح»

وفى اللحظة التى يلتقى فيها وردزورث مع صديقه كولريدج لكى يقرأ له الأول قصيدته «**المقدمة**» ، نرى مشهدا فريدا بين الصديقين . إن كولريدج يعانى من هبوط شديد فى روحه المعنوية ، بل إنه انقطع تقريبا فى هذا الوقت عن الكتابة، ومضت عليه خمس سنوات ـ منذ أن كتب قصيدته **الحزن** ـ وهو فى حالة يرثى لها من الكآبة والضيق . وأخذ «وردزورث» يقرأ فى مهل قصيدته ، بينما أخذ كولردج يصغى فى صمت ، وقد تملكه صوت الشاعر كأنه «ريح هابة تصافح روحه الخاملة بعد أن كاد أملها أن يذوى» فأيقظها يقظة مؤلمة، إذ أحس «الأنفاس الحية الخفية تتسرب إلى نفسى كأنها روح النمو الربيعى» .. فكتب قصيدة إلى وليم وردزورث يصور شعوره فيها قائلا :

لقد مزقتنى العاصفة ودارت بى

حتى أصبحت أفكارى جيشانا مجسداً

آه ! بينما كنت أستمع إليك بقلم محطم

عاد كيانى إلى الخفقان من جديد
ومثلما تعود الحياة إلى الغرقى
ويثير فرح الحياة الملتهب حشداً من الآلام
أحسست بوخزات الحب الحادة ،
تستيقظ كأنها رضيع مشاغب يصرخ صرخته الأولى فى قلبى ..

ويستمر الدكتور إبرامز فى تعديد الشواهد الشعرية المشابهة، ثم يمر مر الكرام على بيرون قائلا إنه يسير فى نفس الاتجاه «إذ إن تشايلد هارولد وجد روحه تشارك عنف العاصفة الألبية» وصور التوازى بين حالته النفسية وبينها حين انفجر الشعر فى رأسه فى تلك اللحظة. ويشير إلى دى كوينسى قائلا : حينما كان دى كوينسى طفلا فى السادسة تسلل سراً ووقف إلى جانب سرير أخته الحبيبة التى كانت تحتضر «فبدأت ريح رزينة فى الهبوب » فى حين سمعت أذنه هذه الأنغام الهوائية البعيدة» وتحولت عينه من «النضج الذهبى للحياة فى الخارج فى ظهر أحد أيام الصيف » لكى «تستقر على الصقيع الذى انتثر على وجه أختى .. وفى الحال تملكتنى غيبوبة .. وخيل إلىّ أن روحى ترتفع فى الهواء كأنما تعلو بها أنسام هابة».

ولا يقف المؤلف طويلا عند شلى وإنما يشير إليه أيضاً فى إيجاز قائلا إن أشهر قصيدة كتبها شلى موجهة مباشرة إلى الريح فى صورة من يطلب الالهام ويلتمس الغفران: ففى الفقرات الأولى من القصيدة نجد «الرياح الغربية الضارية» مدمرة للحياة وناقلة لها فى الوقت نفسه إذ إنها فى الخريف تنتزع الأوراق العجفاء وتمزقها وتحطم البذور ، لكى تهب فى فصل قادم رياح غربية من لون آخر «أختك الزرقاء التى تهب فى الربيع» ، فتنفخ بوق البعث ، وتعيد الحياة إلى البذور ، وتدعو البراعم إلى الطعام كأنها قطعان الأغنام .. وما طعامها هنا إلا الريح نفسها التى تهزها وتبعث فيها الحياة .. وفى الفقرة الأخيرة نرى شلى يصيح طالبا من الريح أن تهب عليه فى خريف روحه، بل أن تهب فيه وتنفخ فيه من روحها كأنه مزمار أو قيثارة هوائية .. «فلا كن قيثارتك مثلما جعلت الغابة قيثارتك» يطلب منها أيضاً أن تسوق الأوراق الذابلة فى أفكاره الميتة وتذروها على الكون « حتى تسرع بالميلاد الجديد» وفى قمة القصيدة حيث تنفخ الريح العاصفة بوق الفناء والبعث تصل

المقارنة إلى ذروتها بين تأثير الريح على الأرض التى لم تستيقظ بعد، واستلهام المنشد للشعر . وربيع الروح الإنسانية فى كل مكان :

فلتكونى أيتها الروح المتوحشة روحى أنا !

فلتكونى أنا أيتها المندفعة التى لا تعبأ بشىء !

فلتمرى خلال شفتى إلى الأرض النائمة ..

بوقا يحمل النبوءات! إيه أيتها الريح

ترى هل يغيب قدوم الربيع إذا ما جاء فصل الشتاء !؟

ونجد الريح عند شلى فى مواضع أخرى كثيرة مثيرة للالهام ورمزاً له ، فى مقالاته النثرية وقصائده على حد سواء . تبدأ قصيدة «الاستور» بطلب الإلهام من «أم العالم الذى لا يسبر له غور».

فى رزانة وسكون

كأننى قيثارة نسيها العازفون طويلا

أنتظر الآن أنفاسك أيها الأب الكبير

عسى أن تغنى أوتارى إذا مستها تمتمات الهواء

أما ختام قصائده عموما فهو دائما مزيج من الريح الحقيقية والريح المجازية ، بل مزيج من الأمل واليأس ، والتحول الدائم من السكون إلى الحركة ومن الحركة إلى السكون :

إن الأنفاس التى كنت أنشدها فى أغنيتى

تهبط على ـ كالوحى ـ وتسوق سفينة روحى

بعيداً عن الشاطىء ، بعيداً عن الحشد المرتعد

الذى لم يسلم يوما أشرعته إلى العاصفة..

فدارت الأرض والسموات الفسيحة دورات أبدية

ووجدتنى أولد هناك .. بعيداً .. فى الظلام والخوف ..

وإذا تناولنا هذه المعادلات الرمزية ـ كل معادلة على انفراد ـ وأعنى بها المعادلات الرمزية بين النسيم والأنفاس ، وبين النفس والتنفس والإلهام وبعث الحياة فى الطبيعة والروح ـ لم نجد أن ايا منها رومانسى أصيل ، أو من ابتداع قريحة حديثه العهد على الإطلاق .. فكلها اقدم من التاريخ المدون . وهى كامنة فى تكوين اللغات القديمة وشائعة على أوسع نطاق فى الأساطير والفنون الشعبية ، بل تكون بعضا من أعظم مظاهر التقاليد الدينية . فالكلمة اللاتينية Spiritus كانت تعنى الريح والأنفاس والنفس جميعاً ، وكذلك كلمة Anima اللاتينية وكلمة Pneuma اليونانية وكلمة ruach العبرية ـ وكلمة atman السنسكريتية ، وسائر الكلمات المقابلة فى اليابانية ، ولغتنا العربية بطبيعة الحال . وأضف إلى ذلك أنه فى الأساطير والدين تلعب الرياح والأنفاس غالبا دوراً جوهريا فى خلق الكون والإنسان ففى البدء تحركت روح الإله، أو أنفاسه أو رياحه على وجه الأمواه، وبعد أن تشكل الإنسان «نفخ الله فيه من روحه أنفاس الحياة فأصبح الإنسان روحا حية» وحتى فى التوراة كان للانفاس والرياح قوة ضافية على بعث الحياة بعد الموت . «يابن الإنسان . تنبأ وقل للريح . أيتها الأنفاس هبى من الرياح الأربعة وابعثى الأنفاس فى هؤلاء القتلى حتى تعود لهم الحياة» وقال المسيح ما يشبه هذا «لا تعجب إذا أخبرتك أنك لابد أن تولد ثانيا .. إن الريح تهب بعد أن تتوقف وهكذا يجب أن يبعث كل من خلقته الروح» ولكن أنفاس الله فى الكتاب المقدس يمكن أن تكون أيضاً عاصفة مدمرة، ترمز إلى انفجار غضب الله، كما ترمز إلى نعمة الحياة والرضا.

وعلى نفس الصورة نجد أن آلهة الريح فى أساطير اليونان والرومان تبدو مدمرة لابد من إرضائها وتقديم القرابين لها ـ وهى مع ذلك ـ وبخاصة الرياح الغربية، (زفيروس) أو (فافونيوس) طالما تعزى إليها قوة الإحياء والإخصاب ، وهذه حقيقة لم تفت مؤلفى دوائر المعارف فى العصور الوسطى ، كما أشار إليها تشوسر أيضاً .

عندما هب زفيروس بأنفاسه العذبة

فألهم النباتات الرقيقة حياتها

على الربى والسهول الفسيحة ..

فالعلاقة إذن بين الريح والإلهام Inspiration علاقة يدل عليها اللفظ الأخير Inspire الذى كان يعنى يوما ما «ينفخ أو يتنفس فى الداخل» Inspire وحينما نقول إن رجلا تلقى الوحى المقدس Divine afflatus فان المعنى الحرفى لذلك هو أنه تلقى أنفاس أو رياح الإله أو ربة الفن. وطبقاً للعقائد القديمة كانت هذه الأنفاس الصادرة عن قوى ما وراء الطبيعة تدفع الأنبياء أو الشعراء المتنبئين إلى النطق بالأقوال المقدسة.

وبعد أن يستعرض المؤلف جذور هذه العلاقة فى الديانات السماوية وسواها، ويستعرض جذورها فلسفات اليونان والرومان والجماعات البدائية، يتساءل قائلا: ويحق لنا الآن أن نسأل هذا السؤال.. ماذا يمكننا أن نفهم من ظاهرة «النسيم المتجاوب» في الشعر الرومانسي؟ إن الإجابة تبدو واضحة للغاية فى هذه الأيام. وقد يبدو من الغريب أن أرفض طويلا أن أسمى الريح «صورة فطرية»، وقد كان يمكن ألا أتردد فى استعمال هذا اللفظ السهل إذا كان ما بين أيدينا مجرد التوحيد بين رمز مادى دائم وبين حالة نفسية.. إذ إن اصطلاح «صورة فطرية» كما هو مستعمل الآن فى النقد الحديث يوحى بدلالات لا نريدها هنا، فمثلا حتى نشرح أصل أو منشأ صورة الريح كرمز للحياة الباطنة فى الإنسان والأشياء يكفى أن نشير إلى طبيعة الإنسان التى فطره الله عليها وإلى بيئته المادية العامة، فكون الأنفاس والريح مظهرين لشئ واحد هوحركة الهواء، وكون التنفس دليلا على الحياة وتوقفه دليلا على الموت، أمور يلاحظها الإنسان العادى مثلما نبصر الشهيق والزفير، واليأس والفرح، والنشاط والخمول، والميلاد والوفاة فى الإيقاعات الدائمة للطبيعة من سكون وعاصفة، وجفاف وأمطار، وشتاء وربيع. وإذن، فاذا كانت هناك علاقة بين تجربة داخلية عامة، وبين شبيه لهافى عالم الطبيعة أصبح من السهل أن تشيع فى تراث البشر البدائى ويتضمنها أدب الإنسان الشائع المكتوب منه والمشفوه. ولا أعتقد أن بنا حاجة إلى أن نفترض مثلما يفعل «يونج» أن الصورة الفنية بعد أن تؤثر فى جهازنا العصبى تتسرب إلى الباطن ثم تظهر بصورة متقطعة من لا شعورنا البشرى. ولكننا بطبيعة الحال إذا أحطنا الصورة الفطرية بسياج من الحياد التام، أى إذا نبذنا كل إشارات غامضة إلى «الصورة البدائية» أو إلى «الذاكرة البشرية» أو إلى «الأعماق الخارجية عن حدود الزمان»، وجدنا أن نقد

الصور الفطرية سوف ينبع مثلما يعتمد أساسا على الاستجابة الإنسانية العامة لهذه الصور في كل زمان ومكان.

وبالنسبة للنقد الأدبي نجد أن الرأى الأخير لا يتقيد بمقدار تبرير الظاهرة تبريراً نفسيا، وإنما يحتكم دائماً إلى قدرتها على تفسير أحد النصوص، واستناداً إلى هذا الرأى يمكننا أن نتهم النقد القائم على أساس نظريات الصور الفطرية بأنه نقد يشوه إن لم يحطم خصائص الأعمال الأدبية التي يشرحها. فان القارىء الذى يصر على البصر في الخصائص الفنية الدقيقة للقصيدة وتعديدها عله يكتشف أنماطا لمعان بدائية عامة لا يقصدها الشاعر وهي قطعاً خارجة عن نطاق القصيدة ، ثم يعتبر ذلك أهم من القصيدة نفسها ـ يدمر فردية القصيدة ويهدد بالغاء كيانها كعمل فنى .. وإذن فإن نتيجة هذه القراءة هي تحطيم التنوع الحافل الذى يتسم به كل عمل فنى وحصره في مفهوم واحد أو في عدد محدود جداً من المفهومات أو «الأنماط الفطرية» والذى يمكن أن تشترك فيه أكثر من قصيدة، بل والذى تشترك فيه مظاهر كثيرة غير فنية كالأساطير والأحلام وتهويمات اللاشعور .

وينتهى الدكتور إبرامز من بحثه الشائق إلى أن الموضوع جدير بالدراسة الفنية أولا قبل أن يكون جديراً بالدراسة النفسية ، وكم من موضوعات تتصل بعلم الإنسان Anthropology أو علم الاجتماع أو علم النفس يمكن أن تضل سير الباحثين بأن تنحرف بهم عن الدراسة الأدبية الخالصة ، وتزج بهم في ميادين لا صلة مباشرة لها بالفن في ذاته .

أما المقالات الأخرى التي يشملها الكتاب فهى ممتعة حقا ولكن أكثرها إثارة وجدة هي المقالة التي عرضناها ، والمقالات الخاصة بوليم وردزورث . وتلك الخاصة بالشاعر جون كيتس . ولا يمكن أن يقال بعد ذلك إلا أنه كتاب جدير بالقراءة والتأمل والدراسة .

وردزورث ـ تفسير جديد

Wordsworth, a re-interpretation

by W. F. Bateson, 1960

(Longmans)

هذا الكتاب جديد ـ ليس بالنسبة لتاريخ صدوره الزمنى ، ولكن بالنسبة للموقف الذى يتخذه فيه مؤلفه الأستاذ و.ف. بيتسون من شاعر رومانسى مغرق فى رومانسيته ، بل يمكن القول بأنه ممثل للتيار الرومانسى بعامة .

ومصدر الجدة فى هذا الموقف أنه لا ينحاز إلى مدرسة نقدية بعينها ، وإنما يحاول بصورة علمية ،ربما لأول مرة بالنسبة لشاعرنا الرومانسى ، أن يربط فى إصرار ويقين بين الشاعر وشعره ، ويؤكد الصلة بين الفن والفنان وضرورة استيعاب هذه الصلة حتى نتمكن من تذوق الإنتاج الفنى أيا كان .

وأهمية هذا الموقف تنبع من أنه لم يسبق إليه أحد على كثرة ما كتب عن الشاعر « وردزورث » ، وعلى كثرة ما قام حوله من جدل .

فأما كتابات القرن التاسع عشرعنه، فلم تعد أن تكون مندرجة فى أحد تيارين، الأول هو تيار المتعصبين للشاعر ، والذين أسموا أنفسهم «بالوردزورثيين» وهؤلاء لم يضيفوا شيئا مذكوراً فى ميدان النقد للشعر الرومانسى ، والتيار الثانى هو التيار الذى بدأه أرنولد حين هجم على «الوردزورثيين» فلم تكن النتيجة إلا منشأ طائفة جديدة متعصبة أيضاً ولكن على أسس جديدة وضعها «ماثيو أرنولد» نفسه . فكتاب «لاسلز ابر كرومبى» الذى أسماه **«فن وردزورث ـ ١٩٥٢»** وكتاب «هيلين داربشر» الذى أسمته **«الشاعر وردزورث ـ ١٩٥٠»** يرددان ما قاله أرنولد نفسه عام

١٨٧٩[١]. أو ما قاله بعض أتباعه مثل «والتر رالى» ، و«أ . س . برادلى» أو «هـ . د. جارود» ـ فيما بعد .

وهكذا كان كل ما يكتب تقريباً حتى عشرينيات هذا القرن ملونابموقف محدد يمتنع معه البحث العلمى ، هذا إذ تجاهلنا إنسياق معظم هؤلاء الكتاب وراء المفهومات التقليدية للشعر االرومانسى ، فكانوا إما يؤكدون هذه المفهومات أو يضربون فى شعاب لا تمت لها ولا للحقيقة بسبب .ثم حدث أمر فرح له النقاد وهللوا إذ ظهر أخيراً أن «وردزورث» كان حين ذهب إلى فرنسا فى صدر شبابه ولما يبلغ العشرين أن ارتبط فى علاقة عاطفية عنيفة مع فتاة فرنسية تدعى «آنيت فالون»، وتزوجها «زواجا طبيعياً» دون عقد رسمى ، وأنجب منها فتاة تدعى «كارولين» لم يرها سوى مرة واحدة بعد ذلك ، ثم عاش أعوامه الثمانين بعد ذلك دون أن يعرف عنها سوى أقل القليل.

ولخص الأستاذ «إميل لوجوى» هذه الحادثة فى كتاب صغير الحجم أصدره عام ١٩٢٢ ، وإذا كنا نريد أن نتصور أثر هذا الكتاب ومدى تأثير هذه الحادثة التى لم تظهر إلا بعد قرن ونيف ، فما علينا إلا أن نقرأ كتاب «هربرت ريد» الذى أصدره عام ١٩٣٠ ، وحاول فيه قدر طاقته أن يفسر معظم شعر« وردزورث» فى ضوء هذه الحادثة الفرنسية ، إن لم يكن قد فسر شعره كله فى ضوئها بالفعل !

فالأستاذ «ريد» لم يدخر جهداً فى الاستفادة بهذا الاكتشاف ولكن المبالغة فيه لم تعد بالخير على شعر تعددت جوانبه وتكاثرت منابعه الحيوية والفنية ، ولابد لنا من الإلمام بها جميعاً ـ على الاقل فى رأى بيتسون ـ حتى ندرك دلالاته كاملة .

وحينما صدر هذا الكتاب فى أول طبعة لع عام ١٩٥٤ ، كان المؤلف قد وضع نصب عينيه أن يستفيد من كل المواد الحيوية التى أمكنه العثور عليها ، والتى اكتشفت أيضاً بعد كل ما اكتشف عن حياة الشاعر ، وبدأ فى دراسة علمية منهجية رائعة ـ إن لم تكن فنية خالصة ، فهى تساعد طلاب الدراسة الفنية على تحقيق بغيتهم .

---

(١) فى مقدمته الشهيرة للمختارات التى جمعها من شعر وردزورث بنفسه ونظمها وفق هواه ونشرها بعنوان «قصائد من وردزورث».

ولكن أرباب مدرسة النقد الحديث وخاصة « ت . س . إليوت» و «إدوين ميور» قاما بهجوم شديد على منهج المؤلف فى تفسير كثير من شعر وردزورث استنادا إلى حياته الشخصية ، وقرر إليوت أن هذا الحقائق الحيوية لا مكان لها ويجب ألا تتدخل فى تذوقنا للشعر ، وخاصة أن المؤلف قد اجتهد أيما اجتهاد فى تفسير دور الشعور واللاشعور فى بناء كثير من قصائد «وردزورث» ، وبالغ فى ذلك ، مما دفع البعض مثل «إدوين ميور» إلى اتهامة بالتخريج والتأويل وبأن الحقائق التى اكتشفها من المواد التى لم تطبع بعد عن حياة الشاعر لا تكفى للدلالة على صدق التفسيرات التى أوردها .

ولم يرض المؤلف بطبيعة الحال عن هذا الموقف من أصحاب النقد الحديث ، وهو الذى كان ينتوى أن «يقدم تفسيراً جديداً للشاعر وشعره من وجهة نظر القرن العشرين» وبعد استفادته من «حركة النقد الجديد التى تستمد كيانها من نظريات ت. س . إليوت»، فكتب مقدمة للطبعة الثانية عام ١٩٦٠ يرد فيها على هذا الهجوم ، وربما كانت هذه المقدمة من أهم وأمتع مقالات النقد الإنجليزى الحديث ، يقول فيها : «.. أما الاعتراضات التى يراها مستر «إدوين ميور»، و ت . س . إليوت وغيرهما .. فيبدو لى أنها تنبع من سوء فهم خطير لطبيعة الشعر الرومانسى الإنجليزى ، والوسيلة الوحيدة التى يمكننا بها فى الواقع أن نقرأه اليوم ، هذا إذا كان يمكن أن يزيد استمتاعنا به على مجرد النشوة الجمالية المؤقتة ، فإنه من العبث أن نتناول شعر «وردزورث» كما نتناول شعر «دن» أو «درايدن» أو «عزرا باوند» إذ أن ثمة اختلافا نوعيا دائما بين أفضل الشعر الرومانسى ، وما كتب قبله وبعده .. وهو : ادراك القارىء المستمر وإحساسه بالشاعر نفسه . فنحن ـ فى أفضل قصائدهم ، سواء كان المتكلم ممثلا ، أو قاصا ، أو معلقاً، أو متخفيا فى صورة ما ، أو متحدثا بصفته االشخصية ، لا نخطىء أبدا فى التعرف على « وردزورث» بشخصه ووجوده التاريخى ، أو «كولريدج» أو «بيرون» أو «شللى» أو «كيتس» ـ فهو الذى يتحدث إلينا وليس ضمير المتكلم التقليدى أو «أنا» الرمزية .

ونحن إذا نحينا أو تجاهلنا العناصر الحيوية التى تغشى هذا الشعر ، أفقر ناه وزيفناه .

فمذكرات كولريدج والأفيون الذى كان يتعاطاه ، وخطابات كيتس .. وغراميات شيللى واهتماماته الفلسفية العلمية ـ تكون جزءاً جوهرياً من معنى قصائدهم (تماما مثلما تكون بلاغة عصر النهضة جزءاً من معنى الشعر الأليزابيثى ، ومثل الدور الذى تلعبه الإشارات الاجتماعية فى الشعر الأوغسطى). فأن يجهل المرء إن قصيدة «كانت طيفاً من المرح» تدور حول زوجة وردزورث أو أنه كان قد زار «كنيسة تنترن» قبل خمسة أعوام تقريباً من كتابته لقصيدته المشهورة «أبيات من الشعر» عن هذه الزيارة، أو ألا يذكر شيئاً عن الظروف التى قام فيها بالزيارة الأولى ، معناه قراءاة خاطئة للقصيدتين ، إذ إن ذلك يخرجهما عن سياقهما الإنسانى .

ولكن السياق الإنسانى للشعر الرومانسى ليس هو نفسه حياة الشعراء الرومانسيين. وهذا التحديدهام .. فالترجمة الذاتية الرومانسية ذاتية بصفة أولية . والرموز التى ترجمها الشعراء إلى أعمال فنية شعرية موضوعية والتى تملأ الآن دواوينهم ، كانت قد نبعت أو اكتسبت ألوانها الخاصة فى عقولهم الباطنة فى «اللاشعور».

فهناك فى أعماق هذا اللاشعور الرومانسى نجد الأساس المادى الحقيقى لها ، بكل المخاوف والشهوات الحيوانية الأصيلة ، تشهد على ذلك عبقرياتهم التى تفتحت وازهرت فى وقت مبكر ، وملكاتهم الشعرية التى نضبت فى وقت مبكر أيضاً .

فالقارىء الذى يهتم اهتماما جاداً بهذا الشعر يجد نفسه ملزماً بارتياد واكتشاف مناطق نفسية كان يجهلها الشعراء أنفسهم فى بعض الأحيان . فقصيدة «قبلاى خان» وقصيدة الجميلة القاسية La belle dame sans merci ، كما هو معروف لم يكن يدرى الشاعران شيئاً عن قيمتهما الفنية الحقيقية ، حتى أنهما لم يدرجاهما فى دواوينهما.

وهناك قصيدتان أو ثلاث من القصائد التى كتبها وردزورث عن «لوسى» تتصف بهذه الصفة «التى تخرج بالقصيدة عن مجرد نطاقها الفنى الضيق وتهىء لنا فرصة الدراسة النفسية ، إذ من المحتمل أن وردزورث لم يكن يدرك بعقله الواعى من هى الشخصية الحقيقية المقابلة لشخصية «لوسى» الرمزية ، أو ما ترمز إليه ، أو ما يرمز إليه موتها المبكر من الناحية اللاشعورية .

وإذا كان التوحيد بين «لوسى» وأخت وردزورث «دوروثى» صحيحاً ، أى إذا كان الأصل الحقيقى للوسى الرمزية هو «دوروثى وردزورث » أخت الشاعر، فإن هذا سبب كاف يدفع عقل الشاعر الواعى إلى اختيار الجهل بهذه الحقيقة . ونحن لا ننسى ما قاله «دى كوينسى» من أن «وردزورث» كان دائما يحتفظ بصمت مريب تجاه موضوع «لوسى» هذا .. الذى يشير إليه باستمرار فى قصائده ..

ولكن القارىء الحديث ـ تماما مثل دى كوينسى ـ يريد أن يعرف ، بل ولا يملك إلا أن يريد أن يعرف ـ من كانت «لوسى» هذه ، هذا إذا كان للقصائد أن تؤدى دورها ـ كقصائد ـ بنجاح كامل ..

وإذا كان مستر إليوت قد سأل عند قرءاة الطبعة الأولى من هذا الكتاب هذا السؤال :

«لماذا نطلب أن يلقى مزيد من الضوء على قصائد «لوسى» ولا نكتفى بالضوء الذى تشعه هذه القصائد نفسها؟»

فأنا أجيبه مقتطفاً جملة قالها بنفسه فى سياق آخر عن الدين «إما أن يقدم الدين لنا لونا من الرضاء الذهنى من الناحيتين الشخصية والاجتماعية ـ أو فلا حاجة لنا به على الإطلاق».

إذا كان هذا صحيحاً فى حالة الدين ـ وأعتقد أنه صحيح ـ فانه يصدق بصورة أشد فى عصرنا الحالى عن الشعر «الذى يجسد أيضاً بعضاً من أنقى آمال الإنسان ».

وإذا كان لنا أن نستمر فى طلبنا لشعر وردزورث فلابد أن يكون هذا هو الآخر قادراً على منحنا بعض الرضا الذهنى . فإن نوعى الرضاء العاطفى اللذين اكتفى بهما الوردزورثيون والأرنولديون لم يستمرا بعد فترة الحربين العالميتين والإنهيار العالمى فى الأسعار والقنابل الذرية !

فنحن فى منتصف القرن العشرين ـ تقريباً ـ نطلب من الشعر أن يكون له معنى، ولكى يستطيع القارىء الحديث أن يفهم هذا المعنى ، يجب أن يكون قادراً على ربط هذا الشعر ربطا ذا دلالة فنية بالتيارات العاطفية الباطنية فى حياة وردزورث وشخصيته. وعلى كل حال .. فقد كان وردزورث إنسانا ، تماما كما قال هو عن

المثل الأعلى للشعر فى نظره «إنسان يتحدث إلى إخوانه البشر» وليس – إذا إستخدمنا لفظة مستر إليوت، «ممارسا» يؤدى دوره أمام نقاد الفن »..

وهكذا ، فإن كتاب الأستاذ بيتسون يقدم دراسة جديدة بالفعل ، تقوم على منهج واضح ثابت ، ومهما قيل عن صحة هذا المنهج من الناحية الفنية ، فهو علمى أولا وأخيراً ، فالكتاب ليس عرضاً لتذوق شخصى لشعر الشاعر أو لتفسير لبعض القصائد («ولو أنه حاول ذلك فى قصيدة واحدة») وإنما يعتمد على تحليل لعلاقة الشعر بالشاعر فى ضوء المواد التى اكتشفت عن حياته، أو التى كانت موجودة من قبل ولم يستغلها أحد بهذه الطريقة.

وأوضح مثل على هذا، ولعله أهم ما فى الكتاب، هو الفصل الذى أفرده المؤلف عن طفولة «وردزورث»، وعن أسرار تلك الطفولة الغريبة التى لونت شعره كله تقريبا، وعاشت دائما فى حياته حتى حينما بلغ الثمانين، فالمعروف عنه فى طفولته أنه كان محبا للطبيعة شغوفاً بها أشد الشغف، ينطلق إلى الغابات ويصعد الجبال، ويتأمل الأنهار والغدران، ويحادث الطيور والأشجار إلخ.

وقد تحدث كل من كتب فى هذا الموضوع عن تأثير التيارات الفكرية الشائعة فى ذلك الوقت من فلسفة فرنسية صاحبت الثورة وخاصة آراء«جان جاك روسو»، وفلسفة إنجليزية ازدهرت فى تلك الفترة وبخاصة أراء «جودوين» و «هارتلى» وسواهما، وأجمع النقاد أو اتفقوا فى شبه إجماع على إرجاع حب الطبيعة عنده إما إلى عقائد وميول فنية طبع عليها، أو إلى نزعات جمالية نقية تشده إلى مصادر المتع الحسية من حوله، أو إلى أحاسيس صوفية ربطته إلى الإله الذى يحل فى الكون وينصهر فيه، والذى دفعه إلى الإيمان بوحدة الوجود فيما بعد..

ولكن أحداً من النقاد - وهذا غريب - لم يحاول دراسة البيئة الأولى لهذا الشاعر فى محيط الأسرة والمدرسة وخارج هذين الجانبين الأولين من الحياة، مع أن الشاعر لم يأل جهدا فى ذكر الحقائق الكثيرة عن هذه الفترة، فى شعره أحيانا، وفى رسائله أحيانا، وفى تعليقاته على قصائده فى معظم الأحيان..

والنقاد مع هذا لا ينكرون الأهمية البالغة التى لعبتها طفولة الشاعر فى تكوينه الفنى، ولا ينكرون تأثيرها على أدق دقائق شعره من صياغة بلاغية وصور فنية

وموسيقى، ألخ - وسوف نفصل القول في هذا - ومع ذلك فقد اكتفوا بالتفسير الجمالى أو الصوفى لحب الطبيعة عنده، ولم يحاولوا الدخول من باب الدراسة النفسية ولو على سبيل المحاولة والحدس الذى ربما يفيد!

أما بيتسون فقد حاول وحدس.. وهو يرينا كيف قام بذلك.. هذه بعض أبيات من قصيدة «كنيسة تنترن» التى يستهلها بقوله:

خمسة أعوام سربت.. خمسة أصياف فى طول الأشتاء الخمسة!

ها أنا ثانية أسمع هذى الأمواه إذ انبجست

وانحدرت من بعض ينابيع الجبل..

هامسة للأرض برفق تمتمة حنان..

ويمضى فى وصف ظروف عودته لشاطئ نهر «الواى»، وعن ضيقه بالمدينة وحياة الحضارة الزائفة، ويتذكر أيام طفولته قائلا:

لقد تغيرت - ما من شك فى هذا - عما كنت عليه حينما أتيت أول مرة إلى هذه التلال..

عندما كنت أتوثب فى خفة - كأنى ظبى صغير - على سفوح الجبال

وضفاف الأنهار العميقة.. والغدران المنعزلة عن العالم

حيثما تقودنى الطبيعة.. كنت أشبه رجلا يهرب من شىء يخافه

أكثر مما أشبه رجلا ينشد شيئا يحبه.. فالطبيعة - حينئذ - كانت كل شىء بالنسبة لى.. ياالأيام صباى ومسراتها الساذجة!..

ويا للحركات المرحة الحيوانية التى تلاشت فى الزمان!

لا يمكن أن أصور ما كنت عليه فى ذلك الوقت..

كان الشلال الهادر يتملكنى مثل عاطفة جامحة..

والصخرة الشماء، والجبل، والغابة المظلمة العميقة

كانت ألوانها وأشكالها بالنسبة لى شهوة وإحساسا وحبا..

لا حاجة بها إلى مزيد من سحر الأفكار أو فتنة
ليس مصدرها البصر.. لقد انقضى ذلك الوقت..
وتلاشت أفراحه المؤلمة ونشوته الغامرة.. ولكننى
لا آسى لذلك ولا أحزن ولا أسف..
فلقد عوضت عن تلك الخسائر هبات وفيرة..
هبات من لون آخر.. إذ تعلمت أن أنظر إلى الطبيعة ..
ليس كما كنت أفعل فى شبابى الغرير،
وإنما أن أسمع دائما موسيقى الإنسانية الهادئة الحزينة..
لست أراها حادة أو مزعجة،
بل ذات قوة جبارة على تطهير النفس وشرح الصدر
ولقد أحسست بوجود كائن
يهز كيانى بفرح غامر من الأفكار السامية..
وشعرت بوجود ينصهر فى الكون انصهاراً عميقا شاملا..
يسكن ضوء الشموس الغاربة، والمحيط الفسيح، والهواء الحى
والسماء الزرقاء وعقل الإنسان ..
حركة وروح .. تلهم وتسير ذوى الألباب
بل كل الكائنات مهما كان مستوى تفكيرها ، وتتد فق فى كل الأشياء..
واذ ن ..فلا أزال عاشقا للمراعى والغابات والجبال
وكل ما نبصره من هذه الأرض الخضراء،
ومن كل هذه
الدنيا العريضة الفتية – دنيا العين والأذن
ذاك الذى تكاد تخلقة وذاك الذى تدركه..

وكم أطمئن وتقر عينى

حين أتبين فى الطبيعة

وفى لغة الحواس مرساة أصفى أفكارى وأنقاها ..

حاضنتى ومرشدتى والوصية على قلبى ..

بل وروح كيانى المعنوى كله ..

الواضح فى هذه الأبيات هو اتجاه الشاعر إلى الطبيعة بغرام مشبوب ليس مألوفا حتى عند شعراء الطبيعة الإنجليز ـ إذا جازت هذه التسمية ـ الذين كان مدار شعرهم ينصب على مظاهر الكون الجميلة التى تفتن الحواس بألوانها وأشكالها ، فاللمسة الخاصة التى تفرق شعر وردزورث فى الطبيعة عن كل شعر كتبه سواه فى الطبيعة هى انبثاقه من نفسه ، وانصبابه فى نفسه ، وارتباطه بشخصه الحقيقى ..

وحينما تناول النقاد هذا الحب غير العادى ـ لم يزيدوا على تناوله من الظاهر ـ فى رأى بيتسون ـ ولم يستفيدوا مطلقاً بالمواد التى تزودنا بها خطاباته وخطابات أخته «دوروثى» ـ وغيرها من المذكرات التى طبعت أو لم تطبع ، ففى هذه المواد التفسير الكامل لنزعة حب الطبيعة أولا ، وطريقة تأليفه للشعر ثانياً ، والتفسير لاتجاهاته الفنية وخصائص شعره فى ضوء العوامل النفسية المبكرة ثالثا.

والحقيقة أن بيتسون لا يبالغ فى الاحتفاء بالعوامل النفسية المبكرة مطلقاً ، فإذا علمنا كم كان الصبى حساسا فى طفولته ، وكم كان رقيق الحاشية ، مرهف الشعور ،يثور لأقل إساءة ، ويغضب لأى تعنيف، استطعنا أن نقدر التأثير الكبير الذى أحدثته «الأحزان المبكرة» ـ على حد تعبيره ـ فى نفسه . فقد توفيت والدته وهو لا يزال طفلا وتوفى والده بعد ذلك بقليل ، وخلف أيتاما فى رعاية الجد والجدة ، ووصاية عمين من أعمامهم . وسافرت أخته للدراسة وغابت ثمانية أعوام ، وأصبح على الصبى المرهف أن يعكف على دروسه بجد وصرامة، وكثيراً ما كان يضرب ضرباً شديداً إذا أهمل فى درس من دروس اللاتينية أو اليونانية بالذات ، وكان ينفر منهما وينفلت إلى قراءة «سبنسر» و «شكسبير» و «ملتون» ، ولم يكن شعر هؤلاء من بين المقررات الدراسية مما جر عليه كثيراً ألوانامنوعة من العقاب ، ليس أثقلها

الضرب على الأرجل ولم يكن لديه من الأصدقاء فى ذلك الوقت ، سوى أخيه جون[١] فكان يبثه آلامه وأحزانه ، أو يرسل خطابات شكوى وضيق إلى أخيه ريتشارد الذى هاجر إلى لندن واستقر هناك ، أو إلى «كريستوفر» الذى كان يدرس فى كيمبريدج.

وحينما عادت أخته «دوروثى» كان قد بلغ السابعة عشرة ، وكانت أحزانه قد نضجت فاتخذت شكلا جديداً ، جعله لا ينفر فحسب من الدراسة ، وإنما ينفر من بلدة «بنريث» كلها ، إذ لم يكتف عماه وجداه بتلك الحياة الصارمة ، وإنما فرضا عليه أن يقوم بالعمل فى حانوت لبيع الأقمشة كانوا يملكونه ، مما ضاعف من القيود التى غل فيها الصبى وقد تعدى طور الطفولة، ولم يعد قادرا على احتمال أى منها . وقد كتبت أخته رسالة فى ذلك الوقت إلى إحدى صديقاتها تشكو لها مر الشكوى من تلك الحال وتنهيها قائلة :

« كم بكينا سويا . وليم «الشاعر» وجون وأنا . وذرفنا مر العبرات وأشدها إيلاما .. وكلما مرت الأيام ازددنا جميعاً أحساساً بالخسارة التى حلت بنا بموت أبوينا.. وكنا دائماً نختم مناقشاتنا المطبوعة بطابع الحزن ، بأن نتمنى لو كان لنا والد ومنزل ..»

ولم تلبث «دوروثى» أن هربت من «بنريث» ثانية ، ولم تكد تتأثر بطغيان عميها أما وليم فقد «تعرض مدة طويلة وهو طفل أعزل لا يملك دفعاً للألم .. تعرض لتعذيب جديه وعمه «كيت» مما خلف أثراً عميقاً لا ينمحى على طبيعته الحساسة وكبريائه الأصيل »..

ومن هنا نستطيع أن نفهم الأهمية السلبية لتلك «الآحزان المبكرة».. فإن النتيجة المباشرة لحرمان الصبى من متنفس يعبر فيه عن عواطفه ونشاطه الطفولى، «وحبسه فى حانوت القماش» هى نزعة التجوال العميقة التى لم يتحررمنها طول عمره.. ونحن لا ننسى أن معظم شعره بل كله تقريبا قد قيل أثناء سيره..

كان الطريق الفسيح يمثل لوردزورث طريق هرب من «بنريث»، هرب من السلطة الإنسانية المتمثلة فى عمه ـ والمجسدة فى طباعه الحادة والبلدة الصغيرة الريفية

(١) الذى مات غرقا بعد ذلك بقليل .

«الحقيرة» ـ هرب إلى أى شيء لا يفرض عليه، ولا يحده بحدود مجتمع البلدة، ولا يربطه بالبشر..

وبلدة بنريث تقع على مشارف «حى البحيرة» تماما، فمن الطبيعى أن تكون متناقضة أشد التناقض ـ طبيعيا وروحيا ـ مع الجبال والبحيرات. ولم تنبع أهمية هذه المظاهر الطبيعية إلا لتناقضها مع جو «بنريث» الخانق.. كم كانت تعزيه عن ضيقه بانفساحها وانبساطها، وكم كانت تمثل له الحرية التى حرم منها فى الحانوت لرحابتهاواتساعها!!

لقد كان المنبع الذى فاضت منه عبادة الطبيعة عند وردزورث هو نفس المنبع السلبى الذى خلق عنده نزعة التجوال. وإذا لم تفتنا الجملة التى جاءت فى الأبيات التى كتبها حينما عاد إلى زيارة كنيسة تنترن«والتى اقتطفناها هنا» استطعنا أن نقرر أن وردزوث كان على الأقل يدرك إدراكا جزئيا، الطبيعة السلبية لموقفه المبكر تجاه جمال الطبيعة. فهو يقول:

«كنت أشبه رجلا يهرب من شيء يخافه.. أكثر مما أشبه رجلا ينشد شيئا يحبه» وهذا لا يعنى سوى أن عبادة الطبيعة التى احسها فى زيارته الأولى لكنيسة «تنترن» وهى صورة لما احسه فى شبابه فى «حى البحيرة»، كانت قائمة على خوفه من البشر، ونابعه من هذا الخوف. فالشيء الغامض الذى كان يخشاه هو تجسيد للوضع الاجتماعى الذى عاشه، والذى كان يمثل السلطة فيه عمه «كيت» وجداه..

وفى قصيدته الطويلة «المقدمة» فقرات يجسد فيها هذا الإحساس بالخوف، تارة تصريحا وتارة تلميحا كلما تحدث عن طفولته المبكرة، ولا يكاد ينقطع هو عن ترديد كلمة الخوف فى كل جزء من أجزاء القصيدة تقريبا ـ مما دفع المؤلف إلى تفسير هذا الموقف بأنه تعبير عن إحساس بذنب لا شعورى ـ أو بضمير مذنب.

«شهدت روحى أوان غرس جميل، فنشأت يرعانى الجمال والخوف.

وكان يحدث لى أحيانا أثناء لهوى بالليل وتجوالى

أن تغلبنى رغبة قوية وتدفعنى على الرغم منى إلى سرقة طائر

وقع فى فخ أحد الصبيان من أترابى

وحين يقضى الأمر - كنت أسمع بين التلال المنعزلة

أنفاسا خافتة تتعقبنى، وأصوات حركة مبهمة،

وخطوات صامتة صمت الربوة التى تسير عليها»

قد تقول إن الصبى يخاف هنا لأنه اقترف ذنبا، ولكن ما الذى دفعه إلى اقتراف الذنب؟ إن المؤلف يرى فى أمثال هذه الحادثة رد فعل طبيعى للكبت والحرمان الشديد الذى كان يعانيه الصبى، ويرى أن طلبه للذنب والخوف والعقاب كان محاولة لا شعورية منه لإيهامه نفسه أنه حر.. يستطيع أن يخطىء فيعاقب، ويستطيع أن يؤذى الناس فيؤنبه ضميره، ويرى أن إدراكنا لهذا «المرض النفسى» - إذا جاز هذا التعبير المبالغ فيه - أمر ضرورى حتى نفهم دوافعه على السير أميالا طويلة وحده حتى بعد أن كبر وتزوج وأنجب، وكيف نفسر تجواله وحيدا حتى فى آخر أيامه، ذلك التجوال الذى دفعه إلى قطع مسافة تتراوح بين ١٧٥ألفا و ١٨٠ألفا من الأميال الإنجليزية سيرا على قدميه - حتى سن الخامسة والستين - حسبما يؤكد لنا «دى كوينسى»؟!

ثم كيف يجتمع الجمال والخوف هذا الاجتماع الغريب، وما العلاقة النفسية التى مزجتهما على هذه الصورة؟ هل كان يعبد الطبيعة لأنه يحبها أو لأنه يخافها؟

«قادتنى الطبيعة فى إحدى أمسيات الصيف، فوجدت قاربا صغيراً.

مربوطا إلى شجرة صفصاف داخل كهف صخرى،

حيث يأوى كل مساء

وسرعان ما فككت الرباط وركبت القارب وأنزلته الماء

كان جادث خلسة ومتعة مضطربة..

كان قاربى يسير فتردد أصداء المجداف سفوح الجبال

ويخلف وراءه وعلى الجانبين دوائر صغيرة من الزبد

تتلألأ فى ضوء القمر، ثم تذوب كلها فى خط واحد من النور البراق

وحتى أثبت مهارتى فى التجديف،

كمن يريد الوصول إلى بقعة مختارة لا يلوى على شيء

ركزت بصرى على قمة صخرة شماء،

كانت آنذاك حافة الأفق القصوى

إذ لم يكن فوقى سوى النجوم والسماء الشاحبة..

لقد كان قاربا جنيا، كأنه إحدى حوريات الماء..

فأخذت فى شهوة عارمة أغمس مجدافى فى البحيرة الساكنة

وكلما دفعت مجدافى انطلق قاربى يعلو ويهبط كأنه بجعة بيضاء.

وفجأة ـ رأيت من وراء تلك الصخرة الشماء

التى كانت حتى الآن حافة الأفق ـ

قمة ضخمة ـ سوداء ـ ضخمة ـ تطل براسها علىّ

كأنها ذات إرادة وقوة ذاتية..

فضربت مجدافى فى اليم المرة بعد المرة

ولكن القمة السوداء الرهيبة ازداد حجمها

وجثمت على بصرى وحجبت عنى نجوم السماء..

وكأنما كان لها هدف وإرادة

تابعتنى بخطوات منتظمة كأنها كائن حى..

وظلت تطاردنى، وعدت بمجدافين مرتجفين،

واسترقت طريقى فى الماء الساكن

عائدا إلى كهف شجرة الصفصاف

حيث تركت سفينتى فى مرفئها الأمين

ثم عدت إلى منزلى فى حزن وغم شديدين

وعبرت المراعى الخضراء

ولكن الكآبة كانت تغمرنى وتلقى على ظلالها القاتمة».

إن هذه الحادثة الغريبة، التى اقتطفت منها هذا الجزء - لتتردد عشرات المرات فى طفولة وردزورث، واختلاط الخوف بالجمال، أو الدور الرمزى الذى تلعبه الصخرة السوداء ذات القمة الضخمة، والذى يمزج قوة الطبيعة كإله يفرض العقاب على البشر، وكمصدر من مصادر الجمال لذاته، والذى يمكن تفسيره بأنه ممثل لضمير الصبى الذى تيقظ، وهلم جرا، أقول إن اختلاط الخوف بالإحساس بالجمال منع حب الشاعر للطبيعة من أن يكون حبا عاديا، وإنما جنح به إلى شذوذ من لون خاص - ربما كان مرضيا.

والأستاذ بيتسون يفصل القول فى هذا تفصيلا واضحا، ويقوم بتحليل قصائد كثيرة تجسم هذا الموقف، ويعلق على فقرات كثيرة من شعره ومن المادة النثرية التى خلفها مبينا صدق دعواه، وينتهى من ذلك قائلا:

«لقد كان هناك بالتأكيد عنصر عصابى فى موقف وردزورث من الطبيعة، فإن استغراقه فى المناظر الطبيعية استغراقا تلونه النشوة المسحورة والخوف الشديد، لبعيد أشد البعد عن المتعة الصادقة الصحيحة التى كان يجدها «تشوسر» أو شكسبير»فى عمليات الطبيعة الحية من نماء نباتى وحيوانى. فالطبيعة التى يعبدها «وردزورث» هى «صخور وأحجار وأشجار» أنهار وضباب ورياح ونجوم واقواس قزح، أى طبيعة غير خلاقة بشكل غريب، بل وميتة أيضا. هل كان ذلك فى أساسه مرآة انعكس فيها عقله الباطن؟ هل يمكن أن نقرأ فيها أسرار اللاشعور عند «وردزورث»؟..

«من المحتمل أن يكون هذا صحيحاً. فالمرء يستطيع أن يقول - متوسلا بالطبيعة ومستخدما رموزاً محايدة - أشياء كثيرة لا يمكنه قولها أو حتى التفكير فيها تفكيراً مباشراً أو موضوعياً..»

أما كيف أثر كل ذلك فى فنية شعره وخصائصه،فنستطيع أن نتبين هذا بسهولة إذا درسنا تطور اسلوبه وموسيقاه وتطور صوره الفنية بصفة خاصة، فالشاعر الذى يسير آلاف الأميال، ويقول الشعر وهو سائر، ثم لا يعدّل فيما يقول على الإطلاق، بل يثبته فى ديوانه كما هو - ويقول عن قصيدة «كنيسة تنترن» ما يلى:

«بدأتها حين تركت تنترن، بعد أن عبرت نهر «الواى»، وانتهيت منها تماما عندما وصلت إلى بلدة بريستول فى المساء، بعد جولة على الأقدام استغرقت أربعة أو خمسة أيام مع أختى، ولم أغير فيها حرفا، ولم أكتب منها سطراً واحداً حتى وصلت إلى بريستول، ونشرتها بعد ذلك مباشرة، ضمن ديوانى الأول «قصائد غنائية».

أقول إن مثل هذا الشاعر لابد أن يختلف عن غيره الذين يكتبون ويعدلون وينقحون ويهذبون، ونحن لا ننسى شاعر الحوليات «زهير» الذى كان يكتب القصيدة فى أشهر وينقحها فى أشهر ويلقيها فى أشهر على مدار الحول كله، بل إنه يختلف مع نفسه حينما نضج وأعاد كتابة قصيدته الطويلة «المقدمة».

فالقصائد الأولى التى قيلت «همسا فى الهواء الطلق» على حد قوله، تمتاز بليونة الحديث العادى والصور التلقائية.. ولعل هذا هو ما دفعه إلى وضع مبدئه النقدى الشهير الخاص بتلقائية الشعر «وما الشعر الجيد إلا فيض تلقائى للأحاسيس الجارفة».

ولعل هذا هو السر فى إيمانه بلغة الحديث العادى ونبذه للغة الخاصة بالشعر، بل انكبابه على مصدر الأحاسيس الإنسانية الأولية كمبرر لسذاجة شعره فى أول حياته، ثم تطوره فيما بعد وإبداعه اسلوباً بلاغياً خاصاً به وصوراً اكثر تعقيدا وأدل على الصنعة الفنية.

واعتقد أن المجال لا يتسع هنا للمقارنة بين النسخة الأولى **«للمقدمة»** التى نشرها عام ١٨٠٥ والنسخة المعدلة المنقحة التى نشرت عند وفاته عام ١٨٥٠، ولكن المقارنة على أى حال تثبت القضية، وتفتح مجالات جديدة للتأمل والدراسة.

وإذا كنا قد اقتصرنا فى هذا العرض الموجز لكتاب رائع على عرض للمنهج وطريقة تطبيقه فى أحد الأبواب، فإن بالكتاب أبوابا أخرى تستحق المزيد من العناية مثل الباب الذى خصصه لدراسة حادثة «زواجه الطبيعى» من «آنيت فالون» الفرنسية والفصل الذى أفرده لمناقشة ذاتية الشاعر وصلة هذا الارتداد إلى نفسه بشعره، والفصل الذى عقده بهدف دراسة لون المفارقات الشعرية عند وردزورث.

ولا يمكن أن يقال إزاء هذا الكتاب وهذا المنهج ـ مهما اختلفنا حول صحته ومهما غضب أرباب النقد الحديث، إلا أنه كتاب مثير، وعلى الأقل جدير بالقراءة والتأمل.

الصورة الشعرية عند شكسبير ودلالاتها

SHAKESPEARE'S IMAGERY,

and what it tells us

by Dr. CAROLINE F. E. SPURGEON

يتعرض هذا الكتاب (١) لموضوع من أخطر الموضوعات الأدبية الحديثة، وهو صلة الفنان بما يخلق، وهو ليس هنا الموضوع النظرى الذى يعالج من وجهة النظر النقدية أو الفلسفية، أو النفسية، وإنما يمثل عمادا بنت عليه المؤلفة دراستها للصور الشعرية عند شكسبير. فقد حير النقاد إلى عصرنا هذا عدم وجود حقائق تاريخة عن حياة شكسبير أو شخصيته أو صلاته، أو قلتها قلة تقترب من العدم، كما حير القراء ومتذوقى الأدب ذلك التنوع الذى يسم كل ما خلق شكسبير، وذلك الشمول وتلك الإحاطة اللذان يحسهما كل قارئ لمسرحه أو لقصائده المستقلة، واختلفت مناهج البحث فى ذلك العالم العريض الذى خلقه شاعر الإنجليزية الأكبر، ولكن بحثا واحداً منها - على كثرتها - لم يوفق فى الوصول إلى جوهر ذلك العقل الجبار الذى خلق ذلك العالم الحافل بشتى صور الإنسان وانفعالاته على تضاربها وتباينها، والذى لا يقنع من البشر بالظاهر الحسى الملموس وإنما يغوص وراء الخفايا حتى يلمس أشد الجذور إمعانا فى العمق. ولم يسبق باحث إلى دراسة المزاج النفسى الذى خلق هذه الأكوان على رحابتها وأحس بهذه النزعات المتعددة على اختلافها الشديد.

(١) صدر هذا الكتاب القيم منذ نيف وستين سنة، وقد أصدرت دار اكسفور يونيفرسى برس منه أول طبعة رخيصة paper back طبعت في الولايات المتحدة سنة ١٩٦٠

وتخطو المؤلفة فى كتابها هذا خطوة جريئة فى هذا المجال، وهو كيف يمكن للصور الفنية فى الشعر أن تلقى الضوء على:

١ ـ شخصية شكسبير ومزاجه النفسى وأفكاره.

و٢ ـ موضوعات مسرحياته وشخصياته.

وإذا كان ولوجها إلى هذه الدراسة عن طريق الصور الشعرية يبدو مثيراً فهى تبرره بقولها «أؤمن أن هناك أمراً مطلق الصحة وهو أن مؤلفات أى كاتب يمكن أن تكشف لنا فى صدق عن شخصيته وعن مزاجه النفسى ولون أفكاره سواء كان كاتبا مسرحيا أو كاتبا روائيا، وسواء كان يصف لنا أفكار الآخرين أو يسجل أفكاره الشخصية.

«أما إذا كان شاعراً، فأرى أنه يقدم إلينا ذاته عن طريق الصور الفنية فى شعره بصفة أساسية، ـ وإلى حد ما بطريقة لا شعورية.

«من المحتمل حقاً أن يكون موضوعيا إلى أقصى حد فى خلق أشخاصه المسرحية وفى تصوير نزعاتهم وأفكارهم (ويصدق هذا على شكسبير) ولكنه حينئذ يشبه شخصاً لا يبدى تأثراً واضحا فى قسمات وجهه وعينيه إذا انتابه توتر شعورى، ومع ذلك لا تسلم بعض عضلاته من الاختلال أو التصلب. إن الشاعر دون أن يدرى يميط اللثام عن أعمق ما يهوى وما يبغض ويكشف عن ملاحظاته واهتماماته، وارتباطات أفكاره، واتجاهاته الذهنية وعقائده، من خلال الصور الفنية ـ تلك الصور اللفظية التى يرسمها ليوضح شيئا مختلفاً تماما فى حديث أشخاصه وأفكارهم.

«إن الصور الفنية التى يستخدمها الشاعر بطريقة غريزية ـ وإلى حد بعيد لاشعورية ـ فى لحظة من لحظات الإحساس العميق المركز تكشف لنا عن تركيب ذهنه وتيارات أفكاره والأشياء والحوادث التى يلاحظها ويتذكرها وربما ـ وهذه ذات دلالة أبلغ ـ تلك التى لا يلحظها ولا يتذكرها أيضاً. وتدل تجربتى على أن الشاعر ينشد الصور الفنية واعيا بها محددا دورها فى القصيدة، بينما نجد فى الدراما ـ وخاصة فى المسرحيات التى تكتب فى حرارة الانفعال مثل دراما العصر الآليزابيثى

ـ أن الصور الفنية تخرج من أفواه الشخصيات أثناء انفعال الكاتب بأحاسيسهم وعواطفهم، كما تطوف بذهنه بطريقة طبيعية ..»

وتمضى المؤلفة قائلة إنه كلما كان العمل الفنى دسما وعلى درجة كبيرة من الإحكام ازدادت قيمة الصور وقدرتها على الإيحاء وهكذا رأت أنها تستطيع أن تعتمد على الفحص المنهجى المنتظم للصور عند شكسبير فجمعت كل صوره الفنية الشعرية، وعكفت على تصنيفها ودراستها مدة تربو على ثمانى سنوات.

ولكن أليس لنا أن نتسائل عن مفهوم الصورة الفنية الذي أقامت عليه بحثها! ؟ تقول المؤلفة أنها تستعمل لفظة «صورة» هنا لأنها الكلمة الوحيدة بين يدينا التى يمكن أن تشمل جميع أنواع التشبيه وكل أنواع الاستعارة (وهى فى الحقيقة تشبيه مركز) وتقترح أن ننزع عن أذهاننا الإيحاء الذى تحمله الكلمة من أنها تعنى الصورة البصرية فحسب، فيجب أن نرى فيها (فى حالة هذا البحث) كل صورة خيالية أو تجربة خاصة وفدت إلى الشاعر ليس عن طريق إحدى حواسه فحسب، ولكن عن طريق ذهنه وعواطفه أيضاً، والتى يستخدمها فى شكل ا لتشبيه أو الاستعارة بأوسع معانيهما، بقصد التشبيه أيضا فى النهاية.

ويمكن لهذه الصورة أن تمتد وتتغلغل فى جزء كبير من أحد المشاهد المسرحية مثلما نرى رمز الحديقة المهملة التى لا يرعاها أحد، فى مسرحية ريتشارد الثانى. كما يمكن أن توحى بالصورة كلمة واحدة مثل «النضج هو كل شىء Ripeness is all (**الملك لير**) ويمكن أن يكون تشبيها بسيطا مستقى من الحياة اليومية مثل: سوف يصدقون ما نقول مثلما تلعق القطة اللبن. (**العاصفة**) وقد يكون تشبيها دقيقاً من صنع الخيال المرهف مثل:

«يستطيع العاشق أن يسير على خيوط العنكبوت التى تهزها نسائم الصيف اللعوب ولا يسقط. ما أخف زهوه وخيلاءه» (**روميو وجوليت**) وقد يكون التشبيه على صورة «تشخيص» Personification عريض، مثلما نرى فى مسرحية «**ترويلوس وكريسيدا**» الزمن وقد شبه بمضيف عصرى يرحب بضيوفه ويسبقهم إلى غرفهم. كما يمكن أن تومض علينا الصورة فى فعل واحد: إن جلاميس قد قتل النوم. (**ماكبث**).

كذلك تعنى «الصورة الفنية» كل ألوان الاستعارة. فالليدى ماكبث تحث زوجها «أن يطلق سهام شجاعته نحو الهدف» ، و «دنكان» بعد نوبات حمى الحياة يرقد فى سبات عميق، ودنالبين يخشى «الخناجر التى تختفى تحت ابتسامات الرجال» وماكبث «يخوض فى الدم المسفوك» أو «يتخم معدته مع الأهوال» وهكذا..

ولكن الدكتورة كارولين سبيرجون لا تناقش مفهوم الصورة فى نطاقها العريض مثلما يفعل جون كرو رانسوم مثلا، أو جون مدلتون مرى أو سيسل داى لويس أو سواهم. وإنما تقول إن التشبيه - أى التشابه بين الأشياء المختلفة - يحمل فى طياته سر الكون. إن البذور النابتة أو الأوراق المتساقطة فى الخريف تعبير آخر عن العمليات التى نشهدها حولنا فى حياة الإنسان وموته، وهذه الحقيقة - كما تقول - تثيرها وتهز أعماقها بإحساس بأنها تواجه سراً غامضاً كبيراً، لو أمكن فهمه، لاستطاع أن يشرح لنا معنى الحياة والموت.

وإذا عدنا إلى المنهج الذى اتبعته المؤلفة وجدناها تحاول فى الفصول الثلاثة الأولى أن تثبت صحته مستعينة بمقارنات بين الصور الشعرية عند شكسبير، ومثيلاتها عند بعض معاصريه مثل مارلو وفرانسيس باكون وتوماس ديكر وتشابمان وبن جونسون وماسنجر .. والحقيقة أن الفصلين الثانى والثالث يؤيدان وجهة نظرها أشد التأييد. فثمة اختلاف بين الصور الشعرية عند كل واحد من هؤلاء، حتى أن كل واحد منهم يكاد يدور (فى صوره) فى نطاق معين لا يتعداه. فعند شكسبير مثلا نرى أن أكثر الصور التى يرسمها مستمدة من الطبيعة (وخاصة حالة الجو، والنباتات و إعداد الحدائق) والحيوانات (وخاصة الطيور) والحياة اليومية المنزلية، وصحة الجسم ومرضه، والنار، وبخاصة كتب اليونان والرومان، والشمس والقمر والكواكب والسموات.. وهى تؤيد ذلك بالرسومات البيانية التى تتولى بصورة قاطعة حسم الأمر فى هذه الأحوال.

وتضرب كثيراً من الأمثلة التى تؤيد وجهة نظرها - يقول مارلو:

وبدُروعِنا التى تبرق مثل الشموس فى سيرنا
سوف نطارد النجوم فى السماء.. (تامبورلين)

ويصف جمال وجه امرأة قائلا:

إنها لأجمل من نسمة المساء

إذا ارتدت فتنة ألف كوكب **(فاوستوس)**

ويصف طبيعة الإنسان قائلا:

إنها دائمة الحركة والتقلب مثل الأفلاك. **(تامبورلين)**

وإذا مات عاشق فذلك:

لأن جوبتر رب الأرباب قد وقع في غرام محبوبته واختطفها. ليجعل منها ملكة السماء المتوجة. **(تامبورلين)**

وحين يصف قصف المدافع يقول:

إنها تدك هيكل السماء[1]

وتدمر قصر الشمس اللألاء

وتهز قبة النجوم العالية. **(تامبورلين)**

أما شكسبير فهو يختلف اختلافا جوهريا عن مارلو في مصادر صوره الشعرية. فهو لا يحلق بعيداً عن هذه الأرض، وإنما يستمد منها صوره، إذ أن عينيه وحواسه مسلطة على الحياة اليومية من حوله، تفوته أدق تفصيلات حركة من طائرة يرف بجناحيه أو زهرة تتفتح أو عمل ربة منزل، أو الأحاسيس المرتسمة على وجوه البشر.

وهكذا نرى استعارته بسيطة مألوفة، ولكنها مع ذلك غاية في الدقة وعمق الدلالة:

لقد انتهى عمل اليوم الطويل

ولابد أن ننام **(انطونيو وكليوباترة)**

عسى ألا يتبع الليلة العاصفة صباح مطير **(سونيتا رقم ٩٠)**

إن دنكان في قبره

بعد نوبات حمى الحياة يرقد في سبات عميق. **(ماكبث)**

---

(١) في الأصل فعل أمر . إذ أنه يأمر المدافع أن تنطلق .

تعلقى هناك مثل الثمرة يا روحى

حتى تموت الشجرة. (سيمبلين)

صمتا صمتا!

الا ترون رضيعى على صدرى.

يرضع من المرضع النائمة؟ (أنطونيو وكليوباترة)

وإذا حاول شكسبير أن يبتعد عن الأرض فهو إنما يفعل ذلك حاملا كل أثقال الحياة الإنسانية بين جنبيه.. هو يسبح سبحاً رفيقاً فى فضاء الكون بينما تشده على الدوام خيوط البشر إلى الأرض، فلا يكاد يفعل حتى يعود، وحتى وهو يحوم نراه يغذى تحويمه بأكثر تجارب الإنسان ثراء وعمقاً.

وتعلق الدكتورة سبيرجون قائلة «**وهكذا.. حين نفحص الصور الشعرية، نستطيع أن ندرك كم يختلف كل شاعر عن سواه، فى الذهن والنظرة إلى الحياة والمزاج النفسى. فبينما نجد شكسبير مهتماً وملاحظا للأشياء الملموسة والحوادث اليومية، وخاصة فى الحياة خارج المنزل وداخله، ونجد أن حواسه حادة بشكل غريب، ومتجاوبة مع ظواهر الحياة تجاوباً شديداً، نرى أن مارلو لم يكن يهتم بالأشياء المحسوسة المجسدة، فهو لا يكاد يراها إذ إنه يعيش تقريباً فى عالم من الأفكار، حتى إن عواطفه تستثار عن طريق الفكرة، بينما تستثار عواطف شيكسبير عن طريق الإحساس.**»

وتبدأ المؤلفة فى الفصول التالية فى مناقشة موضوعات الصور الفنية عند شكسبير فتعرض للصور التى يستمدها من البحر ومن حياة البحارة، ويتبين أن هذه الصور لا تدل على أن خالقها ركب البحر كثيراً، وإنما استمدها من حياته على البر.. ثم تناقش صور الحيوانات والطيور، وكيف يهتم اهتماما خالصا بحركتها وألوان طيرانها، وهذا ينبع من حبه أساسا للحركة، وكيف أن الصور الحركية تمثل تياراً لا يتوقف فى كل صورة تقريباً. بل وتنتهى إلى أن تصوره للحركة يكاد يعادل تصوره للحياة.

ومن هذه البداية تناقش حواس شكسبير، فترى أن حاسة البصر عنده لم تكن تدع شيئا دون إدراك، وترى كيف كان يهتم اهتماما شديداً بتغير اللون، فى وجه الإنسان، وفى وجه الطبيعة، كيف كان يحتفل بشروق الشمس وغروبها، وتناقض الألوان وتضادها بوجه عام، ثم ترى كيف ينفعل عن طريق حاسة السمع بمختلف الأصوات وتنوعها، وكيف كان يهتم أشد الاهتمام بأصوات الطيور ودلالاتها، وتتحدث عن الرموز التى يمثلها الصمت والضجيج لديه، وعن حبه للسكون وكراهيته للصخب، ثم تناقش حاسة الشم عنده، وكيف كان يتصور الروائح للأشياء المجردة، مثل الرائحة العفنة للرذيلة وهكذا.. وهى تتعرض أيضاً لحاستى اللمس والتذوق عنده، ومن جماع دراستها لهذه الحواس تنتهى إلى آراء شبه عامة عن مزاجه النفسى واهتماماته.. تصل إليها فى دراسة مضنية عبر فصول عدة حتى تبدأ القسم الثانى من الكتاب.

وتتناول الدكتورة سبيرجون فى هذا القسم الثانى، الطريقة التى أثرت بها الصور الفنية فى تشكيل مسرحياته، وكيف اتسمت كل مسرحية بمجموعة من الصور خاصة بها، سائدة فيها مهيمنة عليها. فترى مثلا فى مسرحية **«روميو وجـــوليت»** أن الصور الضوئية هى الصور السائدة، على المستوى الواقعى والمستوى الرمزى، مثلما نجد أن صور الملابس غير المناسبة لمرتديها هى الصور السائدة فى **«ماكبث»**، ثم تقف وقفة أطول عند مسرحية **الملك لير**.

وتقول الدكتورة كارولين سبيرجون إن عمق الإحساس والعاطفة فى **«الملك لير»** وشدة تركيزهما حول بؤرة واحدة يمكن أن تنم عنهما حقيقة بالغة الوضوح : إن ثمة صورة واحدة مستمرة تجرى فى خيال شكسبير ، وهذه الصورة المهيمنة شديدة التأثير حتى على الصور الجانبية والفرعية التى تخدمها وتزيد من حدتها وتأكيدها .

فنحن نشعر طول الوقت بجو الكفاح والصراع ، بل أحيانا بالألم الجسدى الذى يبلغ حد العذاب الأ ، وهذا الجو ينبع بصورة طبيعية من جو المسرحية ، وظروف المعاناة العقلية للملك لير نفسه ، وهذه االصورة للجسد البشرى فى آلامه تؤكد هذه المعاناة النفسية للملك لير، عن طريق الأفعال Verbs التى يستخدمها، والاستعارات المنوعة التى توحى بمثل هذا الجو هنا وهناك. فالملك لير فى عذاب الندم الذى

يكابده، يصور نفسه رجلا تعصره آلة وتعذبه ، وتضرب رأسه الذى جعله يرتكب هذه الحماقة .

ويعترف جلوستر فى جرأة إلى ريجان أنه أرسل لير إلى دوفر قائلا :

إنني لا أطيق رؤية أصابعك القاسية

وهى تفقأ عينيه المسنتين،

أو أرى أختك المتوحشة تغرس مخالبها

كالدب فى لحمه المقدس .

والملك لير يقول لكورديليا:

إنني مشدود إلى عجلة من نار ..

وإن دموعى لتكوى خدى كأنها رصاص منصهر ..

وتعلق المؤلفة على ذلك قائلة إن شكسبير فطن إلى حقيقة علمية صحيحة وهى أن العذاب النفسى يمكن أن يتأكد ويزداد حدة إذا صحبه عذاب جسدى ، وإذن فنحن نرى تلك الصورة حتى فى المشاهد التى تتناول عذاب الملك لير بصورة مباشرة .

فمناقشات جلوستر مع إدموند تتسم بنفس هذه الخصائص ونحن نقرأ هذه الأفعال مثلا : يلوى ، يضرب ، يخرق ، يعض ، يكوى .. وهكذا .. وحينما نفحص مشاهد أخرى غير مؤلمة فى ذاتها ، تقابلنا هذه الأفعال أيضاً إلى جانب صورة الجسد البشرى الذي «تتمزق أوصاله» أو «يشد فى آلة تعذيب» أو «تحطم عظامه» .

وتنبع من هذه الصورة فكرة الأهوال الخارقة ـ فمثلا تقابلنا صورة البشر وهم «يأكلون بعضهم بعضاً» مثل «وحوش الأعماق» أو صورة الذئاب والنمور ـ وهى تمزق أجسادها . والملك لير يظن أن ابنته ريجان ـ عندما تعلم بسوء المعاملة التى لقيها على يد أختها جونريل ـ سوف تخمش «بأظافرها» وجه أختها «الذئبى» ، ونكران الجميل من جانب الأبناء يشبه فما «يقضم اليد التى تقدم إليه الطعام» أما دوق أولبانى فيصرخ فى وجه جونريل قائلا إنها وأختها ريجان نمرتان لا ابنتان ، ويقول إنه لو أطاع نفسه «لمزق أوصالها وفتت عظامها ».

وهذه الصور الوحشية التى تغص بها المسرحية . تذكرنا بما أشار إليه برادلى فى كتابه عن التراجيديا الشكسبيرية من أن صور الحيوانات تفعم المسرحية وتلعب دوراً أساسياً فى تصوير الشخصيات . والتفسير الذى تقدمه الدكتوره سبيرجون لهذه الصور الوحشية هو أنها تنبع جميعاً من تصور للطبيعة البشرية وقد ارتدت إلى حالة الحيوان المتوحش ـ وهو التصور الذى ارتسم فى ذهن شكسبير أثناء كتابة المسرحية وانفعاله بنفسيات أبطالها ، وأوحى بل خلق الصور القاسية التى نرى فيها «الذئاب الضارية» والنمور و «الحيات المنقضة اللادغة» و «النسور ذوات المناقير الحادة» و «الحدأة البغيضة» ، و «الحشرات السامة» و «الفئران القارضة» و «الدب ذا المخالب المشرعة» إلى جانب االكلاب التى تنبح وتعض وتئن وتنطلق مسعورة .

ولا تسلم الطبيعة من هذا التصور فهى أيضاً ثائرة ، متوحشة ، غاضبة لا تهدأ، «الأمطار تهطل وتتصارع مع الرياح جيئة وذهابا» ، بل تتصارع مع الملك وتمزق شعره الأبيض . الذى تشده العواصف العاتية فى غضبها الأعمى ويطلب هو إلى الرياح أن تهب وتمزق خدودها ، ثم يصل فى ذروة هياجه الذى يقترب من الجنون إلى أن يطلب من الرعد الذى يزلزل كل شىء أن ينقض على الأرض الكروية فيدكها ويجعلها مستوية كالقرص!

ولا يسلم الآلهة فى هذا الجو الملتهب من الافتراس والتوحش ، فهم يقتلون البشر ويقطعون أطراف الرجال ، دون أن يتعدى ذلك حدود اللهو .. يقول جلوستر :

ما نحن بالنسبة للآلهة إلا كالحشرات فى أيدى الأطفال العابثين .. إنهم يقتلوننا فى لهوهم !!

والدكتورة كارولين سبيرجون تقوم بمثل هذا التحليل فى كل المسرحيات الأخرى ثم تلحق بالكتاب بعض الأبواب التى تشتمل على الخرائط والرسوم البيانية الموضحة لعدد الصور وأنواعها ومصادرها المختلفة فى مسرحيات شكسبير ومعاصرية ، وفى كل مسرحية شكسبيرية على حدة .. متناولة الشخصيات بالتفصيل .. وهكذا ..

وتقول المؤلفة إنها اعتزمت أن تنشر المادة التى بنت عليها كل هذه الدراسة مستقلة حتى ينتفع بها من يريد أن يقوم بدراسة من لون آخر للصور الفنية، ونحن نرى بالفعل أن كثيراً من الباحثين قد استفادوا من هذا الكتاب ، فمثلا يعتمد الناقد الأمريكى المعاصر «كلينث بروكس» على الفصل الذى كتبته عن الصور الفنية فى مسرحية ماكبث فى كتابة دراسة لرمزين من الرموز القوية فى المسرحية ، وهما رمز «الطفل العارى» ، ورمز «عباءة الرجولة» فى كتابه المسمى «إناء محكم الصنع».

كما فتحت المؤلفة بكتابها هذا الطريق إلى أبحاث تطبيقية ممتازة مشابهة لبحثها، فطالعنا أخيراً كتاب «**الصور الشعرية عند كيتس وشيلى**» لريتشارد فوجل وكتاب «**الصور الشعرية عند وردزورث**» لفلورنس مارش ، و «**الصور الشعرية عند ملتون**» لبانكس ، وغيرها من الكتب التى نسجت على منوال الدكتورة سبيرجون وإن اختلفت فى غاية البحث ، فاهتم فوجل بالناحية الفنية ، واهتمت فلورنس مارش بالرؤية الشعرية عند وردزورث ، واهتم بانكس بحياة ملتون وجو عصره فى كتابه الضخم عن صوره الفنية .

* * *

تطور الصور الشعرية عند شكسبير

THE DEVELOPMENT OF

SHAKESPEARE'S IMAGERY

by : W.H. CLEMEN

Methuen, London, 1959

مؤلف هذا الكتاب هو الدكتور و.هـ. كليمين أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة ميونيخ، وقد وضعه أول الأمر عام ١٩٣٦ باللغة الألمانية، ولكنه لم يحظ بالاهتمام اللائق به فى الدوائر الأدبية إلا حين ترجمه مؤلفه إلى الإنجليزية وراجعه وأضاف إليه فصولا جديدة أكملت صورته النهائية عام ١٩٥٩. ويعتبر هذا الكتاب أول دراسة مستفيضة للصور الشعرية عند شكسبير باعتبارها عنصراً أساساً من عناصر الفن الدرامى وتطوره عند الشاعر لأنه لا يفصلها عن النص أو السياق أو شخصيات المسرحية أو البناء العام لها وإنما يدرسها وهى «حية» فى تربتها الطبيعية التى أنبتتها وهو يدرس علاقتها بهذه التربة، وبالجو الذى ترعرعت فيه، وينتهى من ذلك إلى نتائج بالغة الخطورة.

فى هذا الإطار يبدأ الدكتور كليمين دراسته للتطور العام لفن شكسبير وكيف أسهمت الصور الشعرية فى هذا التطور - كيف أثرت فيه وتأثرت به، وكيف سارت وئيدة الخطى فى البداية ثم أسرعت نحو النضج والاكتمال فى آخر ما أبدعه الشاعر وهو يقول لنا إن أى شخص يتجشم عناء مقارنة الصور الفنية فى مسرحية **«أنطونيو وكليوباتره»** على سبيل المثال بالصور الفنية فى مسرحية **«هنرى السادس»** أو **«السيدان من فيرونا»** سوف يهوله الفرق الشاسع بين هذه وتلك. وسوف يحمله ذلك التباين الكبير على الاعتقاد بأنه لا توجد ثمة علاقة أو فترة انتقال

بين هذين الأسلوبين. ولكننا إذا أنعمنا النظر فى مسرحيات شكسبير، وفحصنا كل مسرحية حسب سياقها التاريخى لرأينا جليا أن فن الصور فى مآسيه لم ينشأ طفرة، وإنما سبقه إعداد تدريجى استغرق زمنا طويلا، فإن شكسبير لم يكتشف إمكانيات هذا الفن فى العمل الدرامى إلا بعد ممارسة مضنية وتجارب لا حصر لها، فالوظائف التى تقوم بها الاستعارة فى البداية قليلة وبسيطة، أما فى مآسيه الأخيرة فوظائفها تتنوع وتلعب أدواراً حاسما فى رسم الأشخاص والتعبير عن موضوعاته الدرامية، بل إن الصورة الفنية تصبح أحب وسائل التعبير لديه فى آخر مؤلفاته. وهذا التطور المذهل الفريد للصور الشعرية ليس مألوفا عند سواه من الشعراء.. ومن ثم يحدد الكاتب هدفه: وهو دراسة هذا التطور فى مراحله المتصلة وأشكاله المستقلة، وإظهار علاقته بالتطور العام لفن شكسبير.

ولكن - كيف نقوم بهذه الدراسة؟ أى ما هو المنهج الذى اتبعه المؤلف فى دراسة هذا التطور؟ ويجيبنا الدكتور كليمين قائلا إننا لكى نخرج بفكرة عامة عن الفن الدرامى، يجب علينا أن نقارن المشاهد والمواقف المتشابهة فى المسرحيات المختلفة بعضها ببعض، ونبحث طريقة شكسبير فى بناء العقدة، وكيف يرسم شخصيات رجاله ونسائه، كيف يصف الطبيعة، وكيف يعرض أحد الأحداث، ونفحص طريقة إعداده لأزمة معينة، وطريقة حله للصراع، كما ينبغى أن ندرس الاختلاف الذى يطرأ على هذه جميعا منذ أولى مسرحياته حتى آخر ما كتب. ولكننا فى هذه الدراسة التفصيلية لكل جانب من جوانب فنه الدرامى يجب ألا نعزل أيا منها عن العمل الفنى المتكامل، ويجب ألا يغيب عن ذهننا لحظة واحدة أن المسرحية كائن حى، تعتمد صحة أعضائه وسلامتها على صحته هو وسلامته، فإذا بترنا أحد هذه الأعضاء، استحال علينا أن ندرك العلاقة بينه وبين سائر أعضاء الجسد، وأصبح فى انعزاله مشوها لا ينم عن شىء، وإن نم فإنما يزج بنا فى أخطاء جسمية تحجب عنا الرؤية الصائبة.

والدكتور كليمين بهذا يهاجم منهج الدكتورة كارولين سبيرجون فى كتابتها عن الصور الشعرية عند شكسبير هجوما صريحا، ويسخر من منهج الإحصاء الذى اتبعته فى كتابها قائلا: **«من الأمور الغريبة أن جهودنا النقدية لا ترتوى إلا إذا نجحنا فى تصنيف المادة الأدبية وتبويبها، فنظن أننا قد أصبنا**

الهدف ما دمنا قد قسمنا الظواهر الأدبية وفصلناها ثم أعدنا تقسيمها إلى فروع أدق وأضيق نطاقا، وجعلنا منها أبواباً تشبه الأعشاش فى أبراج الحمام، ولصقنا على كل باب بطاقة بالاسم والعنوان! ولكن هذا بطبيعة الحال يدمر إحساسنا النابض بوحدة العمل الشعرى وتنوع ظلاله وثراء أصباغه، مثلما نشهد فى اسلوب شكسبير الذى لا يجارى فى تنوعه ومرونته. والمصدر الأساسى للخطأ إذن هو «منهج الإحصاء» الذى يرحب به قوم ويدافعون عنه.

«إن الإحصاءات توهمنا أن المادة المبوبة تحت إحدى البطاقات، مادة من نوع واحد، متساوية فى دلالتها. فإذا انتهينا من إحصاء فى مسرحية ما إلى أن ثمة ثلاث «صور للبحر» تقابلها ثمانى «استعارات عن الحدائق» وجدنا بين أيدينا إحصاء قد يضللنا بدلا من أن يفيدنا، إذ ربما كانت صور البحر صوراً سائدة شاملة، وربما كان موقعها فى المسرحية وعلاقتها بالشخصيات التى نطقت بها سببا فى أن تميل كفة ا لموازنة إلى جانبها رغم قلة عددها». وينتهى الدكتور كليمين من ذلك إلى أن منهج الإحصاء بصفة عامة منهج مضلل ولا يمكن أن يحرز نتائج مرضية فى الدراسات الأدبية.

ولكنه مع ذلك يتلمس الأعذار للدكتورة كارولين سبيرجون لأن هدفها «لم يكن دراسة فن شكسبير، بل دراسة شخصيته وحواسه وذوقه واهتماماته». ويمضى قائلا «وهنا يكمن الاختلاف بين كتابها وهذا الكتاب. لقد شغلت أولا وقبل كل شىء بمضمون الصور، أما هذا الكتاب فيهتم بشكل الصور وعلاقتها بالسياق الذى وردت فيه إلى جانب دراسة وظائفها المختلفة وتطورها مع فن شكسبير».

ويمضى الدكتور كليمين فى تحديد منهجه فيقول إنه لكى يتجنب أضرار فصل الصور عن السياق، بدأ فى تحديد «جو» الصورة بأن طرح الأسئلة التالية: ما صلة الصورة الفنية أو الاستعارة بتسلسل الفكرة ؟ كيف تلائم الصورة سياق النص؟ هل هناك مقاييس تمكننا من التمييز بين ألوان العلاقة بين الصورة وسياقها ؟ ثم تساءل

بعد ذلك: هل يؤثر شكل الحديث الدرامى ـ مونولوجا كان أو حوارا ـ على طبيعة الصورة ؟ ما هى الدوافع الخاصة التى تؤدى إلى خلق الصور فى المسرحيات ؟ وهل هناك مواقف معينة تتطلب التعبير بالصور ؟ وما علاقة الصور بهذه جميعاً ؟

والخطوة التالية التى اتبعها هى بحث العلاقة بين طبيعة الشخصيات التى يرسمها شكسبير وبين الصور الفنية التى يستخدمها ، والتساؤل عما إذا كانت ثمة شخصيات تتميز باللجوء إلى الصور فى التعبير بصفة خاصة ، ويتعرض لسمة من سمات المسرحية تستتبع أحكاما معينة ، وهى اعتماد المسرحية على المدى الزمنى فى أحداثها . يقول االدكتور كليمين «**إننا نستطيع فهم قصيدة غنائية مثلا ـ أو لوحة فنية أو تمثالا محكم الصنع ـ فى لمحة واحدة ، أو «مباشرة»، أما الدراما فلا نفهمها إلا عن طريق سلسلة من الانطباعات «المتتابعة» .. فالحدث فى الدراما يعتمد على عنصر الزمن .. أى عن طريق «الكشف المتوالى» عن طبيعة الشخصيات وصراعها وهكذا . كما أن نسيج الدراما ذو خيوط متشابكة لا يتم التحامها إلا عن طريق العلاقات الداخلية التى ما تفتا تتقابل وتتعقد على مدى «فترة زمنية» معينة. وهكذا نجد الكاتب المسرحى الناجح يمهد تمهيداً كافيا لمشاهده وشخصياته ، يقدم لمحات فى البداية ترهص بما سيتلو فى النهاية ، وتجعل النسيج كله وحدة متكاملة لا تقبل التمزيق**» وإذن فان عنصر الزمن أو «التتابع» هنا يحتم علينا أن نضع الصور فى سياقها الزمنى، فلا نتجاهل إيحاءها بما سوف يحدث ، أو نتناسى الظلال التى تلقيها على ما سلف .

وبعد الاطمئنان إلى المنهج يبدأ الدكتور كيلمين فى دراسة كل مسرحية على حدة وربطها جميعاً بالرباط العام الذى يسير فى أعماق الجميع وهو تطور صورها الفنية. يقول المؤلف إنه لا يزال هناك نزاع حول صحة نسبة مسرحية «**تيتوس أندرونيكوس**» إلى شكسبير، ولكن حتى إذا افترضنا أن شكسبير كتب جزءاً منها فحسب ، فلن نجد مسرحية أخرى تساعدنا على تصور واضح لبداية فن شكسبير.. فهذه المسرحية زاخرة بالحوادث الجسام ، والخطب الرنانة التى لا ترتبط بمنطق الأحداث فى المسرحية بل إنها تفاجئنا وتذهلنا ، وتفشل فى إقناعنا لا

لأن الدافع عليها معدوم فحسب، بل لأن الأشخاص الذين يقومون بها ليسوا فى الحقيقة عظماء كما أن حديثهم لا ينبع من الخصائص الفردية لكل منهم .. وثمة فقرات عديدة فى «تيتوس» لا تساعد على رسم الشخصيات أو السير بحدث المسرحية . فإذا وثقنا أن شكسبير هو كاتب «تيتوس» (وليس هذا باليسير) استطعنا أن نتبين أن رغبته فى التفوق على «كيد» و «مارلو»(١) هى التى دفعته إلى خلق هذه الأحداث الضخمة والخطب الطنانة المبرقشة ، التى لا تنبع من جوهر المسرحية.

ويبدأ الدكتور كليمن بعد مقدمة موجزة عن المسرحية فى التعرض لدور الصور الفنية فيرينا كيف تنتشر الصور هنا وهناك بلا ضابط ، ودون انتماء عضوى إلى هيكل المسرحية ، ودون علاقة ضرورة بينها وبين السياق الذى ينبتها ، وكيف تبدو مضافة إلى النص خارجة عنه ، ويقول إن أول سمات الصور المنفصلة أنها دائما تشبيه يتوسل بأدوات التشبيه «مثل» وحرف الكاف . وهذه الأدوات تضع حداً فاصلا بين المشبه والمشبه به ، وتوحى بأنهما شيئان منفصلان، وأن الشاعر لم يوحد بينهما فى خياله ـ مثلا :

كانت العبرات النضرة .

تترقرق على خديها ، مثل حبات الندى .

على زهرة قطفت وكادت تذبل

ومثلا :

إن هذه القبلة تؤلمنى

مثلما تؤلم المياه المتجمدة ثعبانا يتلوى من العطش .

فهذه الصور قد أضيفت فحسب إلى الجملة الرئيسية ، وألحقت بها من قبيل الزينة والتجميل ، وهى صور خطرت لشكسبير بعد أن كتب الفكرة الرئيسية ، ليوضح بها ما قاله ، أو ليضرب بها مثلا ، ولم تنبع من تصور موحد للمشبه والمشبه به . والنتيجة أننا نستطيع حذف هذه الصور دون أن يفقد النص وضوحه

---

(١) من كتاب المسرح الاليزابيثى.

ورواه . وانظر مثلا هذه الفقرة :

إن تامورا تتسلق الآن قمة الأولب
آمنة من سهام القدر ، وتجلس بعيداً
آمنة من هزيم الرعد وومض البرق.
لن يستطيع الحسد الشاحب أن ينالها بتهديده هناك ،
فكأنها الشمس الذهبية بعثت بالتحية إلى الصباح،
وبعد أن كست المحيط بأشعتها
وثبت فى معراج النجوم داخل عربتها الوضاءة
وأخذت تتطلع من عل إلى التلال التى تتسابق فى الشموخ..
هكذا كانت تامورا
يخدم شرف الأرض ذكاءها
وتزل الفضيلة وترتعد إذا تجهم وجهها.

إن التشبيه بالشمس الذى يستمر من البيت الخامس حتى الثامن يمكن أن يحذف دون أن نحس بفقدان شىء هام ، فهو صورة غير عضوية لأنها أضيفت إلى الصورة الأولى فى الأبيات من الأول إلى الرابع ، كما أنها اعترضت سير الفكرة من البيت الرابع إلى العاشر ، وانفصال الصورة بهذه الطريقة يستتبع خطأ آخر وهو إنعدام العلاقات الداخلية والخارجية بين الصور وهيكل النص العام ، بل إن هذا الانفصال يبدو فى صورة أخرى وهو ميل كثير من الأبيات إل الاستقلال . أى أننا نقف فى قراءتنا عند نهاية كل بيت ونحتاج إلى بداية جديدة للبيت التالى . والارتباط Enjambement أى «الدوران» فى العروض هو الذى يهب لنا الشعور بالاستمرار .. بالسير فى طريق الحدث . فمثلا :

إن الطيور تغرد ألحانها عل الأفنان
ويتكور الثعبان مستمتعاً بدفء الشمس

وترتجف الأوراق الخضراء حين تمسها النسائم الباردة .

إن كل بيت مستقل عن صاحبه ، وكذلك نجد كثيراً من الأفكار منفصلة بعضها عن بعض ، ففى حديث الشخصيات نستطيع أن نفصل ونحدد مكان كل فكرة ، فهى تتوالى دون تمهيد لانتقالها ودون علاقة بين الفكرة السابقة والفكرة اللاحقة .

ويعزو الدكتور كليمن هذا الانفصال والاستقلال فى الصور والأبيات والأفكار إلى أن شكسبير كان ميالا فى بواكير حياته إلى خلق الصور لذاتها ، وكان يجد متعة كبيرة فى الأسلوب الطنان الجزل ، ولو كان ذلك على حساب الموقف أو الشخصية. فهو أحيانا يجمع صوراً كثيرة لا رابط بينها فى موقف لا يستدعى على الإطلاق مثل هذه الصورالتى لا يمكن قبولها منطقياً فى مثل هذا الموقف .

فلنتأمل هذه الفقرة :

مارتيوس : إنه يرتدى فى أصبعه الدامى
خاتما ثمينا يضىء جوانب القبر ..
وهو يشبه موقدا فى أحد الآثار العتيقة
يسطع ضوؤه فينير الخدود الترية لجثة الرجل
ويكشف عن الأحشاء الممزقة للحفرة
أما القمر الشاحب فيسطع ضوؤه على براموس
بعد أن استحم تحت ستار الليل فى دماء الفتاة
إيه يا أخى .. مد إلىّ يدك المغشى علها

ما هو الموقف الذى نشأت عنه هذه الصور؟ إن مارتيوس قد تعثر لتوه فى حفرة عميقة ، دفن فيها جثمان باسانيوس ، وفى هذا الموقف الرهيب ، وقد كاد يخر مارتيوس مغشيا عليه (كما يعترف هو لنفسه) نجده يبنى كل هذه الصور االحاذقة والتشبيهات المعقدة عن خاتم باسانيوس .

ومن الطبيعى أن هذه الصور لا يمكن أن تخلق بهذه المهارة الذهنية فى مثل هذا الموقف الشعورى لمارتيوس . فحالته من انهيار وهلع شديدين لا تسمح له بإعمال عقله فى تركيب هذه الصور المعقدة .

ومن الملاحظ أيضاً أن شكسبير فى هذه المسرحية يضع كثيراً من الصور فى شكل السؤال البليغ ـ أى السؤال الذى لا يتوقع إجابة مثل الأسئلة الإنكارية أو التعجبية إلخ. وهذا يكشف لنا عن طبيعة الحوار فى هذه المسرحية . إن غزارة هذه الأسئلة تعنى أن الشخصيات لا تسأل بعضها بعضا وإنما يتحدث كل على انفراد دون انتظار الرد .. فالحوار ليس حواراً بالمعنى المفهوم وإنما هو مجموعة من الأحاديث المتقابلة بين الشخصيات ـ فلنتأمل هذه الصورة مثلا :

أى أحمق هذا الذى أضاف ماءً إلى البحر؟

أو أتى بالحطب إلى طروادة التى تضطرم فيها النيران؟

وهذه الصورة :

عندما تبكى السماء ، ألا تفيض دموع الأرض؟

وهكذا نرى أن كونها أسئلة بليغة يكشف لنا عن طبيعة الحوار فى هذه المسرحية ويمكننا من إدراك التطور الذى بدأ يدب فيما تلا من أعمال فنية .

وبعد أن ينتهى الدكتور كليمين من دراسة **«تيتوس أندرونيكوس»** دراسة تفصيلية ينتقل إلى دراسة الملهاوات المبكرة (مثل **«خاب سعى العشاق»**)، وينتهى إلى نتائج محددة عن دور التورية والجناس وغيرهما من المحسنات البيانية والبديعية فى هذه الملهاوات ، ويدرس منابعها وتطورها ، ثم يوجز ما انتهى إليه قائلا إن الصور الفنية فى الملهاوات المبكرة اتسمت بالدافع الخاص على خلقها وهو المظهر الخارجى المنمق لها ، والجانب الحرفى البلاغى منها . فالصور تخلق لذاتها وتتجمع الواحدة فوق الأخرى.. ومعظمها صور مستقلة، ولذلك تبدو لنا حشوا وزينة فى غير مقامها ، مثل أشغال التطريز الموشاة المنمنمة.. وهذا يشير الى وظائف الصورة فى هذة المرحلة المبكرة وهى التزيين والتجميل ، فى حين تبدو دائما بعيدة عن سياق الحدث ، "مما يجعلنا نتفق مع الرأى القائل بأن الشاعر فى شكسبير كان فى تلك المرحلة أقوى من كاتب المسرح فية.." ويضيف المؤلف أن انفصال الصور عن السياق افقد هذة الملهاوات وحدتها العضوية ، وجعلنا لا نستسيغ أسلوبها الآن.

وبعدأن يناقش المؤلف مسرحيتى «**هنرى السادس**» و «**ريتشارد الثالث**» يقف قليلاً عند «**ريتشارد الثانى**» التى شهدت بعض التغير فى شكل الصورة الفنية ووظيفتها، ثم يفصل الحديث عما كتبه شيكسبير فى الفترة الوسطى من تطوره وهى مسرحية **روميو وجولييت**. وتعود أهمية هذه المسرحية إلى انها تجمع بين الأسلوبين القديم الذى أتبعة فى بواكير إنتاجه، و الجديد الذى يبشر بالتطور فى أخر ما كتب. ويبدأ الدكتور كليمين حديثه عنها قائلاً إنه من المستحيل علينا فى دراستنا لشيكسبير أن نتبين انفصالاً محددا بين الأسلوب التقليدى والأسلوب المتحرر التلقائى، كما لا نستطيع أن نحدد الفترات الزمنية التى يسود فيها كل من هذين الأسلوبين.. .ففى مسرحية «**روميو وجولييت**» نجد إلى جانب الآسلوب التقليدى بوادر ترهص بالأسلوب الجديد ، وتمكننا من أن نحدس التطور الذى سيتم حتما فى المآسى الآخيرة. فالى جانب موقف ليس بطبيعتة خلاقا للصور وهو مع ذلك مفعم بها، نرى موقفا آخر يحتم ظهورها وتفيض مه بالفعل بطريقة تلقائية .أما الأول فنرى فيه والد جولييت يدخل عليها حجرتها فيجدها تبكى ، وإذا بلسانه ينطلق بعديد من الصور المعقدة التى لا تتفق مع هذا الموقف على الإطلاق :

ماذا بك! منحرفة المزاج يافتاتى ؟ ماذا ـ لا تزالين تبكين ؟
أسوف تظلين تمطرين الدموع ؟ إننى أرى فى جسدك الصغير
سفينة وبحرا وريحا عاتية.
فعيناك اللتان تشبهان البحر تفيضان بالدموع ثم تسكنان
وجسدك هو السفينة التى تبحر فى ذلك الطوفان الملح
وآهاتك هى الرياح التى تدفع دموعك ثم تندفع خلفها
ثم تغرق جسدك الذى تتقاذفه العاصفة
دون أن يهدأ البحر لحظة واحدة .

يقول المؤلف إنه إلى جانب هذا الموقف، نرى مواقف أخرى ممتازة من عدة نواح، فمثلا نرى «مشهد الشرفة» حيث يتناجى العاشقان بعيدا عن بيئتهما التقليدية وعن قيود المجتمع ، ويتساران ولا من منصت سوى قلب الطبيعة. وهنا نجد أن الدفء

والرقة اللذين يميزان مثل هذه المشاهد يرتفعان باللغة إلى ثراء تصويرى يندر وجوده حتى فى مسرحيات شكسبير الأخرى:

آه.. تكلمى ثانيا أيتها الملاك الوضاء! إنك

تتلألئين فى الليل وأنا أتطلع إليك فوق رأسى

كأنك رسول مجنح من السماء

يخطف أبصار العيون التى ابيضت من طول التعلق به ـ

عيون البشر التى لا تستقر حتى تعود إليه

وهو يركب متن السحب فى سيرها الوئيد

ويبسط شراعه فى صدر الفضاء!

ويعلق المؤلف على هذه الفقرة قائلا إن ارتباط هذه الصور بالموقف الدرامى والأشخاص ارتباط من لون جديد، فالموقف نفسه ذو طبيعة استعارية، يسمح بنشوء صور عضوية منه وتطورها للنهاية. إن روميو يقف ويرفع عينيه إليها تماما مثلما نرفع عيوننا لنبصر الأجرام السماوية، (والعيون التى ابيضت من طول التعلق هى عيناه) وهو يرى فى بعدها عنه وارتفاعها سماء جديدة يستطيع بطبيعته الشاعرة أن يحلق فى أجوائها، فهى تبعده عن جو التقاليد المتزمت الذى يسود بلدتهم، و«ترسل» إليه من «سمائها» ما يرتفع به إليها «فيركب متن السحب» ويبسط شراعه فى قلب الفضاء!

وإذا سرنا مع المؤلف إلى المآسى العظيمة الأخيرة، وجدنا تفصيلا مستفيضا لكل هذه العلاقات، وسوف نعرض هنا فحسب للمحة من علاقة الصور بالشخصية فى إحدى المآسى ـ وهى مسرحية **عطيل**. يقول الدكتور كليمين إن شخصيتى عطيل وياجو مختلفتان تمام الاختلاف مما ينعكس على موقفهما من الصور الفنية. إن ياجو يبحث واعيا عن أشد الصور ملاءمة لهدفه، فى حين تنبع صور عطيل من أحاسيسه بطريقة طبيعية وفى يسر كبير. إنها تأتى على لسانه بطريقة لا شعورية من خياله الخصب الذى يزوده دائما بصور لا ينضب معينها.

ولكن ياجو ليس ذا خيال جامح أو غير جامح. إنه يواجه العالم بطريقة منطقية لا تلجئه إلى الصور إلا قليلا، وهذا القليل أيضا لا يأتيه حينما يكون وحده وإنما يتوسل به كى يؤثر على من يحادثه. إنه ينتقى الصور عمدا ويبينها بالطريقة التى يبنى بها لغته، كلها تشبيهات تعتمد على أدوات التشبيه، ويندر أن نجد تعبيرا استعاريا واحدا، إن ياجو بهذا يضع حاجزا بينه وبين عبارته التصويرية، فهو موضوعى محايد، نزاع إلى التعميم ولا يكاد يذكر نفسه فى أى صورة، على عكس عطيل الذى يضع نفسه دائما فى محور الصور. يقول عطيل:

آه يا فرح روحى!

إن كانت كل عاصفة يتبعها مثل هذا الهدوء

فلتهب الرياح حتى توقظ الموت من سباته.

ويقول:

إن البحر الأسود

الذى لا ترتد تياراته الباردة وأمواجه الغاضبة

بل تظل مندفعة ثائرة

نحو مضيق بروبوندوس وهيليسبوندس

يشبه أفكارى الدامية التى تندفع مزمجرة

ولا تلتفت إلى الخلف مطلقا - ولن تهدأ فتعشق فى سكون

إلا حينما يبتلعها انتقام عنيف واسع النطاق.

وياجو لا يقدر على الإطلاق أن يأتى بمثل هذه الصور الملتهبة الجائحة، كما أن عطيل لا يستطيع أن يستخدم صورا باردة ساخرة مثل التى يستخدمها ياجو. إننا نلاحظ فى صور عطيل أن كل شىء تجرفه حركة طاغية، لأن هذه الصور جميعا تنبع من أحاسيسه الدافقة الدائمة الحركة، كما أن صوره تظهر دائما فى المواقف الحرجة من مأساته الداخلية، فتعكس ذبذبة أحاسيسه وتعبر عن اضطراب عواطفه وقلقها، كما تعكس أيضا طبيعته البالغة الحساسية، التى تتقبل كل شىء عن طريق الحواس حتى حينما يتناول أشد الأمورتجريدا - فهو يقول مثلا:

كلا. إن قلبى قدتحول إلى حجر. إننى أضربه

فيؤلم يدى

ويقول فى أحد أحاديثه:

.. لو كانت السماء قد رضيت

أن تبلونى بالعذاب، ولو كانت قد أمطرت

كل أنواع القروح والعار على رأسى العارية

وغرستنى فى البؤس حتى أطراف شفتى..

ويقول:

أيتها الأعشاب الرائعة الفتنة العبقة الشذا

كم تؤلمين إحساسى!

وحينما يتأمل انتقامه يراه فى صورة الألم الجسدى البالغ:

فلتهبى على أيتها الرياح وتقذفينى فى الفضاء،

ثم تكوينى فى الكبريت المصهور،

ثم تغسلينى فى أغوار الخلجان ذوات النيران السائلة!

أما ياجو فيكشف لنا فى صوره عن طرقه الماكرة فى الإيقاع بضحاياه، فهو يرى أن ما يفعله ضد «عطيل» و«ديدمونة» و«كاشيو» يشبه فخا من شباك، وسما زعافا..

.. بمثل هذه الشبكة الصغيرة

سوف أصطاد هذه الذبابة الكبيرة: كاشيو!

ويقول

سوف أسكب هذا السم فى أذنه

حتى يفنيه ـ جزاء شهوته الجسدية

ويقول:

لقد بدأ السم يعمل عمله فى المغربى

فالغرور والخيلاء ـ بطبيعتهما الخطرة ـ سموم

التصويرية فى الشعر

IMAGISM

« A Chapter in the History of Modern Poetry »

By : Stanley K. Coffman Jr.

University of Oklahoma Press

ليس كتاب «التصويرية ـ فصل فى تاريخ الشعر الحديث» ـ أول كتاب يتصدى لمدرسة التصوير فى الشعر الحديث، كما أنه لم يتكفل بدراسة الشعراء المحدثين أنفسهم، شعرهم ومذاهبهم ونقدهم .. إلخ ، ولكنه اقتصر على الدراسة العلمية التاريخية لنشأة هذه المدرسة فى الشعر الإنجليزى من حيث هى تيار «محتوم» (على حد قول ت أ. هيوم) نبع من مدرسة الرمزية فى الشعر الفرنسى ، واستقى كثيراً من فلسفة برجسون ، ثم انتهى إلى خلق «جيل جديد» من الشعراء (إذا جاز هذا التعبير) فى الأدب الإنجليزى الحديث .

ولهذا اهتم المؤلف «بتاريخ» نشأة المدرسة فى الفصلين الأول والثانى ثم بالنزعة التصويرية عند «ت أ . هيوم» ، ثم بين كيف تنتسب إلى رمزية الشعر الفرنسى ، ثم تحدث عن موقف «عزرا باوند» من هذه المدرسة ، وهو يلقى بالضوء هنا وهناك على مفهوم التصويرية منذ نشأتها حتى منتصف القرن الحالى .

من الطبيعى إذن أن نهتم فى هذا العرض السريع بالتصويرية ذاتها ، وأن نغفل التفاصيل التاريخية التى تمتد فى إسهاب بين ثنيات الكتاب .

يقصد بالتصويرية مذهب جماعة من الشعراء ، والنظريات التى وضعوها أساسا لهذا المذهب فيما بين عامى ١٩١٢ و١٩١٧ . وقد التقى هؤلاء جميعاً حول محور

تبدو حلوة المذاق أول الأمر

حتى إذا بدأت تمتزج بالدم

التهبت مثل مناجم الكبريت.

إن كل ما يقول ياجو ـ وليس صوره الشعرية فحسب ـ يتسم بهذا الوعى الكامل وتعمده ما يفعل، وهو يكيف نفسه على الدوام حسب صاحبه فى الحوار، ويستخدم لذلك صوراً تختلف باختلاف من يحاوره حتى يؤثر عليه ويوقع به، فهو ليس غريبا عن هذه الحياة مثل عطيل، بل خبيراً بكل قدرات البشر وسلوكهم فى كل الأحوال مما ييسر له بلوغ مقاصده الدنيئة.

وهكذا نجد أن الصورة الفنية فى مرحلة نضج شكسبير بدأت تلعب دورها الفعال فى رسم الشخصية والسير بالحدث وتطوير الموقف وخلق الجو العام. وكما رأينا فى «عطيل» كيف تتلاءم الصور مع الشخصيات يمكن أن نرى فى غيرها من المآسى الكبيرة مصداقا لكل وظيفة من وظائف الصورة الشعرية فى الدراما.

واحد هو اشتراكهم فى الهجوم على الإهمال الفنى والقيم الشعرية الجامدة التى غلبت على كثير من شعر القرن التاسع عشر، وقد بدأت هذه المدرسة بداية هادئة، أو بداية غير ثورية. فنشروا فى مجلة «الشعر» مقالات موضوعية تدعو للمذهب الجديد فى تعقل واتزان. ومن الطبيعى ان تكون لهذه المدرسة جذور فلسفية ابتدأت مع «ت. أ. هيوم» الذى انشأ ناديا أدبيا عام ١٩٠٩ وانتهى مع زملائه إلى آراء فى الفن والشعر ساعدت على تكوين المذهب الجديد من الناحية الفكرية على أقل تقدير.

وقد بدأ نشاط المدرسة يبرز عام ١٩١٣ حين كتب باوند مقالا فى مجلة «الشعر» استهله بتعريف الصورة الفنية:

«إن الصورة الفنية هى الصورة التى يجتمع فيها عنصران يكونان مركبا ذهنيا عاطفيا فى الوقت نفسه.. وانا استعمل لفظ «مركب» هنا بالمعنى الاصطلاحى للنفسيين الجدد من امثال سهارتش.. وتقديم هذا المركب فى لحظة واحدة يجعلك تحس بالتحرر المفاجىء من قيود الزمان والمكان، ويهبك الإحساس بالنمو المفاجىء، ذلك الإحساس الذى نشعر به أمام روائع الأعمال الفنية.. وخير للفنان ان يقدم صورة فنية واحدة فى حياته من ان يقدم أعمالا ضخمة مطولة خالية من الصور» ٢

وأتبع باوند ـ رائد المدرسة فى ذلك الوقت ـ هذا التعريف بتعليقات شتى على استعمال الصورة الفنية، الذى يقتضى التجسيم الشديد، وينبو نبوا تاما عن التجريد. كما أخذ يحذر الشعراء الجدد من أخطاء الرومانسية النازعة دوما إلى التعميم والتجريد.

وفى نفس العدد من مجلة «الشعر» نشر «ف. س. فلنت» كلمة بعنوان «التصويرية» يعرض فيها للمذهب الجديد ـ دون أن يكون بعد من أصحابه ـ وقال فى كلمته إن لهذا الاتجاه ثلاثة مبادىء:

أولا ـ المعالجة المباشرة «لشىء ما» ـ موضوعى أو ذاتى ـ ولكنه محدد.

ثانيا ـ عدم استخدام كلمة لا تساعد على تقديم ذلك الشىء.

ثالثا ـ فيما يختص بالموسيقى الشعرية ـ يجب اتباع الإيقاع الموسيقى الداخلى للعبارة وليس التقسيم الخارجى لها.

وقد انضم إلى المدرسة بعد هذه الحملات كثير من شعراء تلك الفترة، وظلت المناقشات الجدلية قائمة بين أعضاء المذهب وبين وسائل النشر وممثلى الرأى الأدبى العام حتى صدرت عام ١٩١٥ أول مجموعة قصائد للتصوير يين بعنوان «**مختارات من الشعر التصويرى**» لستة من الشعراء هم «هيلدا دوليتل أولدنجتون»، و«امى لويل»، و«د. هـ. لورنس» (الذى كان عليه أن يحتل مكان عزرا باوند فى هذه المدرسة، و«أولدنجتون»، و«فلتشر» و«ف. س. فلنت» ويمتاز هذا الكتاب بمقدمته التى وضعت ستة مبادىء للمدرسة. وبالرغم من أنها لم تذكر اسم «عزرا باوند» إلا أنها اعترفت بأنها تدين له بكل شىء تقريبا. وهذه المبادىء هى:

أولا ـ يجب استعمال لغة الحديث العادى مع ضرورة اختيار الكلمة الدقيقة المحددة المدلول دائما ـ وليس الكلمة التى تقترب من الدقة أو تلك التى تهدف إلى مجرد التزيين.

ثانيا ـ خلق أوزان جديدة ـ أى إيقاعات «موسيقية جديدة تعبر عن حالات نفسية جديدة. كما يجب ألا ننقل الأوزان القديمة إذ إنها لا تعبر إلا عن الأحاسيس القديمة. ونحن لا نصر على استعمال «الشعر الحر» باعتباره الطريقة الوحيدة لكتابة الشعر، ولكننا نحارب فى سبيل استخدامه لأنه يتيح للفنان حرية فى موسيقاه، ولأننا نؤمن أن فردية الشاعر تجد تعبيرا فى الشعر الحر أفضل مما تتيحه لها الأشكال التقليدية. فاللحن الجديد فى الشعر يعنى فكرة جديدة.

ثالثا ـ أن يسمح بحرية مطلقة فى اختيار الموضوع، فليس من أسس الفن الجيد أن نكتب كتابه منحطة المستوى عن الطائرات والسيارات، وليس من الضرورى أن ينخفض المستوى الفنى حين نجيد الكتابة فى موضوعات قديمة . إننا نؤمن إيمانا شديدا بالقيمة الفنية للحياة الحديثة، ولكننا نود أن نبين أنه ليس هناك ما هو أبعد عن الإيحاء الشعرى وأشد إغراقاً فى القدم مثل طائرة عام ١٩١١

رابعاً ـ أن يقدم الشاعر صوراً فنية حقيقية (ومن هنا جاء اسم تصويرى) . لسنا مدرسة من الرسامين ولكننا نؤمن بأن الشعر يجب أن ينقل التفصيلات المخصصة فى دقة شديدة، لا أن يتناول التعميمات الغامضة مهما كانت رائعة وطنانة. ولهذا نعارض الشاعر التعميمى فهو فى نظرنا يتهرب من الصعوبات الحقيقية لفنه.

خامسا - كتابة شعر صلب واضح. ليس مهزوزاً أو غير محدد.

سادسا - وأخيراً فإن معظمنا يؤمن بأن التركيز هو الجوهر الأساسى للشعر.

وقد استطاع هذا الكتاب أن يحقق رواجا فى الولايات المتحدة إذ بيع منه فى نفس العام ١٣٠١ نسخة، أما فى إنجلترا فلم يحقق مثل هذا الذيوع. وعلى أى حال فقد أصيبت حركة التصويريين بالبطء ونشب بين أعضائها بعض الشقاق وذلك حينما تخلى عزرا باوند عن زملائه أو بالأحرى حينما لم يعودوا هم يقبلون رياسته للمدرسة.

ولم يضع باوند وقته بطبيعة الحال فأخذ يوجه اهتمامه وجهة جديدة هى اكتشاف الموهوبين من الشبان، وتعليمهم أسس المذهب التصويرى، أو على الأقل توجيههم إلى الطريق الموصل إليه. فبعد أن أكتشف «هيلدا دوليتل» و «أولدنجتون» اكتشف «جون رودكار»، و «ايريس بارى» وتحمس لشعرهم وأخذ يرسله إلى مجلة «الشعر» ومجلة «ذاليتل ريفيو» وقد كلل بحثه عن المواهب عام ١٩١٤ باكتشافه «لامريكى يدعى إليوت.. الأمريكى الوحيد الذى استطاع أن يعد نفسه إعداداً كافياً للكتابة» كما أرسل قصيدة اليوت الشهيرة «أغنية العاشق « ج . الفريد بروفروك» قائلا إنها «أفضل قصيدة رأيتها أو سمعت عنها من بين مؤلفات الأمريكيين».

ومنذ ذلك الحين تبنى باوند اكتشافه الجديد : ت . س . اليوت ، وأخذ يدخل بعض قصائده ضمن مجموعات الشعر التصويرى التى توالى صدورها منذ عام ١٩١٥ .

أما «ت . ا . هيوم» فقد كان - كما قلنا - يوجه اهتماما أكبر إلى النظريات التى تقوم عليها المدرسة . وقد شغل نفسه جهاً بهذه المشاكل فى المقالات التى كتبها والكتب التى أصدرها منذ عام ١٩٠٨ - ١٩١٧ فقام بتحليل تفصيلى لما كان يعتبره المشكلتين الأساسيتين للفنان . الأولى تختص بالإدراك أو ما يراه الفنان . والثانية بالتعبير أو بطريقة إيصال المدركات إلى القارىء . فقال إن الإنسان العادى يدرك الأشياء إدراكا عمليا أى يتصل مباشرة بما سيفعله هو فى الحاضر أو فى المستقبل . أى أنه لا يرى «هذه المنضدة» مثلا ، وإنما يرى «منضدة ما » وهكذا.

فهو يصنف الأشياء حسب نفعها المباشر أو الكامن . أما الفنان فهو لا يرى نماذج عامة وإنما ذوات فردية خاصة. وتنحصر مشكلته فى رؤية الأشياء «كما هى فى ذواتها» بغض النظر عن الطرق التقليدية لرؤيتها . ويمكن تعريف الأدب ـ كما يقول ـ بأنه «**الوقوف التام المتعمد عند رؤية فنية ، والتحويم حولها ، والتفكير الدائب فيها لحظة واحدة من الزمان . دون أن يؤدى ذلك إلى اتخاذ فعل من لون ما**».

أما المشكلة الثانية ـ مشكلة الخلق ـ فيقول هيوم إن الفنان عليه أن يطوع اللغة للتعبير عن رؤيته الجديدة أى أن عليه أن يكسر الأنماط الجامدة العامة التى تجعل اللغة عاجزة عن التعبير .. عن الانفعال الشخصى بالنسبة لشىء بذاته ، فان اللغة التى يستخدمها الإنسان العادى لا تحاول النفاذ إلى ذاتية الأشياء ونقل صورها الفردية المتميزة وإنما تستعين على الدوام بعمليات تجريد متوالية تجعل الألفاظ أدوات ناقصة لا تنجح أبدا فى نقل الشىء أو تقديمه ، وإنما هى تقدم فحسب بعض صفاته التى يشترك فيها مع غيره أو التى لا تنفذ إلى جوهر فرديته . أما الفنان فبدلا من نقل جزء واحد من الإحساس ـ ذلك الجزء الذى يمثل المعنى العام المتفق عليه بين الناس ـ يحاول أن ينقل المدى الكامل لإحساسه الفردى . أى أنه ينشد التعبير عما يقع خارج نطاق دائرة المعنى الذى تمثله الكلمة فى صورتها العادية . ويتوقف نجاحه أساساً على مقدرته على استخدام التشبيه ـ إذ إنه حين يكشف عن تماثل جديد بين الأشياء يمكنه أن ينقل جدة رؤيته وفرديتها .

ويشرح هيوم خصائص التصوير الاستعارى قائلا : «**إن الصورة يجب أن تكون مجسدة مرئية ، ويجب أن تكون كل كلمة صورة مرئية وليست أداة عامة مجردة فالصورة إذن تقديم لشىء موضوعى . وإنفعال القارىء بها يماثل انفعاله بالشىء الموضوعى نفسه، وهذا الاتصال المباشر بين القارىء والأشياء يلغى الاستعمال التقليدى للغة الذى يعتمد على التجريد أساسا . كما أن الشىء الموضوعى يثير فى القارىء إحساسا يحاول الاستيلاء عليك ويجعلك ترى على الدوام شيئا موضوعياً ويمنعك من الانزلاق فى عملية تجريدية**».

والصورة المجسدة تهيىء الجدة والنضرة، مثلما تهيىء ذلك جدة التقابل بين الصورة أو أصالتها، وهذا هو المصدر الثانى من مصادر قوة التشبيه. إنه يسبب هزة اكتشاف مفاجئة لدى القارىء، إذ إنه فى هذه الحالة لن يرى ما يراه فى الحياة وإنما سيرى صورة جديدة مركبة من خلق فنان. وهذه اللمحة الخالقة هى سر التشبيه.

ويقول هيوم: «إن الجمال لا يوجد بذاته فى الطبيعة فى انتظار الفنان الذى يحاكيه.. ولكنه يوجد فى القدرة على تجميع عناصره فى مركب الصورة الفنية».

كان هيوم يحاول أن يقيم أساسا ثابتا لإيمانه بالتشبيه بأن يربط بين التفكير والتصوير، أى أن يوطد العلاقة الفلسفية بين الفن والفكر، فهو يقول إن الفكرة عبارة عن تقديم صورتين مختلفتين إلى الذهن فى نفس اللحظة.. أى اكتشاف تماثل جديد بين شيئين، تماثل لا يقف عند حدود الظاهرة، ولا يقنع بالمفارقات، وإنما يكشف عن ارتباط الجوهرين بخيط الفكرة..

وهيوم لا يقول بهذا إن التفكير الإنسانى عبارة عن سلسلة من الصور أو مجموعات متمازجة من الصور، وإنما يقوم أساسا على الصور. فالفنان لا يستطيع أن يكتب دون أن تمثل له الصور تمثيلا قوياً، أى أن يضع حواسه على مصدر أفكاره النابعة من هذا الأساس الحسى الملموس.

وقد أكد هيوم أنه يدين لهنرى برجسون بجوانب عديدة من نظريته الجمالية. فذكر جانبين من جوانب فلسفة برجسون وقال إنهما بالغا الأهمية لكل من يتصدى لعلم الجمال.

فالجانب الأول خاص باعتبار الحقيقة فيضاً من العناصر المتشابكة التى لا يمكن للذهن أن يدركها.

والآخر خاص بتوجيه العقل ناحية الفعل، وتأثير هذا التوجيه على العادات الطبيعية التى يتبعها العقل فى عمله، فالعقل أو الذهن يدرك المظاهر الخارجية بطريقة تمكن الإنسان من اتخاذ فعل ما، ولا تمكنه من معرفتها. أى تضع حجابا بين الإنسان والحقيقة.

أما الفنان فهو وحده - لتحرره من ضرورة اتخاذ فعل ما - يستطيع أن يرفع ذلك النقاب ويعرى الحقيقة. فهو لا يسأل: «كيف استطيع استغلال هذا لصالحى»؟

وإنما يسأل: «كيف يكشف هذا عن الحياة الداخلية للأشياء؟»

وبينما نجد أن لإدراك الطبيعى يرى فى ملامح الكائن الحى «معالم مجتمعه لا تخضع لنظام مشترك فيما بينها،وهكذا يضل عن الدافع الحيوى الذى يجرى فى عروقها ويهبها معناها، ونجد أن هذا الدافع الحيوى هو ما يحاول الفنان بالفعل - جاهداً - أن يستعيده وأن يبرزه.. حين يحطم الحاجز الذى يضعه الفراغ بينه وبين النموذج الذى يصوره» وهذا هو الأساس الذى يقيم عليه نظريته فى الإدراك الفنى.

وقد استمّد هيوم من برجسون أيضاً تحليله للغة، الذى يكشف عن القصور الذى يفرضه عليها خضوعها لمقتضيات التفكير العملى والمجرد. وخضوع اللغة للذهن يستتبع عجزها عن التعبير عما يراه الفنان. فهو يعترف بأن اللغة أثرت الذكاء ثراء كبيرا. فبدونها كان يمكن أن يظل الذهن مقتصرا على معالجة الأشياء الخارجية من ظاهرها وحسب، ولم يكن بمستطيع أن يتحرر فيمارس العمليات الفكرية الأكثر تعقيدا.

ومع ذلك فإن خدمة اللغة للذهن تحد كثيراً من قدرتها على التعبير عما يقع خارج نطاقه. فهى لا تستطيع مثلا أن تعبر عن حقيقة مثل الوعى. لأن الوعى يتكون من حالات متداخلة متشابكة، بينما تتحكم التحليلات الذهنية فى اللغة فتحد من قدرتها على التجميع والاتساع والشمول.

وهكذا نرى أن اللغة إذا حاولت التعبير عن حقيقة تختلف فى طبيعتها عنها، كان من المحتوم أن يكون التعبير عن هذه الحقيقة - الوعى مثلا - فى ألفاظ غير حقيقية.

وقد اهتدى برجسون آخر الأمر إلى حل لمشكلة التوصيل اللغوى لهذه الحقائق، وذلك عن طريق الصورة الفنية أو التشبيه، فحينما واجهته مشكلة التعبير عن الشىء «المتفرد بذاته» والأشياء التى لا يمكن التعبير عنها، بدأ يعتمد فى فلسفته اعتمادا كبيرا على التشبيه، لم يكن يؤمن حقاً بأن الصور يمكن أن تعبر عن الحقيقة تعبيرا كاملا أو حتى تعبيرا جزئيا، ولكنه كان مقتنعاً بأن الصور هى الوسيلة الوحيدة التى

يمكن للإنسان أن يقترب عن طريقها من المكان الذى يجبره على الإحساس بالحقيقة والتسليم بها.

يقـول برجـسـون: «**لا توجد صـورة مـا تستطيع ان تقوم مـقـام حـدس الديمومـة، ولكن عدة صور منوعة مستقاة من أشياء بالغة التنوع ايضاً، يمكن إذا تمازج تاثيرها ان توجه الشعور إلى النقطة المحددة تماما التى يمكن عندها إدراك ذلك الحدس المعين**»

ويعلق هيوم على ذلك قـائلا إن الفنـان يهىء السـبـيل للـحـدس بأن يخـدر القـوى الفـعالة للذهن التى تقاوم الاستسـلام للحدس، وبأن يخلق حالة ذهنية يمكنها تقبل الايحاء. فالشاعر يتوسل مثلا بالصور الفنية والإيقاع الموسيقى للعبارة حتى يحدث ذلك التأثير.

ويقـول برجسـون: «إن الشـاعـر يطور أحـاسـيسـه إلى صـور ويحـيل الصـور إلى كلمات تترجمها، مطبقاً فى ذلك قوانين الإيقاع».

ويعلق هيوم قـائلا إن الشـاعـر يسـتطيع عن طريق إيقـاعـات كلمـاته أن يخـضـع الذهن له وأن يهىء السبيل للحدس. فهو لا يسيطر على الصور الفنية فحسب، وإنما يستطيع أن يخلق حالات خاصة - مركبة دائماً - تزيد من تأثيرها.

ونستطيع أن نلمح تأثير برجسون أيضاً فى هذه الفقرة المقتطفة من كتاب هيوم «**محاضرة فى الشعر الحديث**».

«**فلنقل إن الشاعر انفعل بمنظر طبيعى معين، إنه يختار منه صوراً معينة يضعها فى مقابلات فيما بينها فى ابيات منفصلة، وبذلك يمكنها أن توحى وأن تبعث الإحساس الذى يحسه. وإلى جانب هذا التجميع للصور المتميزة بعضها عن بعض وتقابلها فى الأبيات المنفصلة نستطيع أن نجد تقابلا موسيقياً يتمشى مع هذه الصور. وهكذا نجد ثورة كبيرة فى الموسيقى حين يجرى إبدال اللحن المنفرد فى الموسيقى ذات البعد الواحد بالحان توافقية ذات بعدين. أى أننا نجد صورتين بصريتين قد كونتا توافقا بصرياً.. وهو ما يؤدى إليه اتحادهما من الإيحاء بصورة تختلف عن كل منهما**».

وهيوم بهذا يستفيد من مجمل فلسفة برجسون، ويحاول أن يبنى نظريته الجمالية عليها - دون إنكار على الإطلاق للتأثير البرجسونى عليه.

وإذا تأملنا الفقرة الأخيرة فى أناة أكبر، رأينا أى فن معقد متطور كان هيوم يريد للشعر أن يكون. لقد كان يضايقه أن يشهد مسطحات اللوحة الرومانسية، أو أن يسمع اللحن المنفرد ذا الآلة الواحدة فى شعر «وردزورث» أو «شيلى» مثلا.. وكان يطمح إلى أن يرى أبعاداً جديدة فى شعر العصر الحديث يمكن أن تجعل منه فنا عميقا مركبا - وليس بالضرورة معقداً - يساير التطور العام الذى وسم الفنون التشكيلية والموسيقية فى عصرنا الحالى، ولم يكن من الممكن أن يحدث ذلك إلا عن طريق الصور الفنية.

للمؤلف

مؤلفات بالعربية

أ ـ فى النقد واللغة

النقد التحليلى - (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٦٣ ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ الطبعة الثانية ١٩٩٢ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.

فن الكوميديا - (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٠ الأنجلو المصرية (نفد)

الأدب وفنونه - (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٤ ـ الثقافة الجماهيرية ـ الطبعة الثانية ١٩٩٢ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب..

المسرح والشعر - (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٦ دار غريب.(نفد).

فن الترجمة - (دراسة لغوية) الطبعة الأولى ١٩٩٢ لونجمان، الطبعة الثانية ١٩٩٤ لونجمان.

فى الأدب والحياة - (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٣ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.

التيارات المعاصرة فى الثقافة الغربية - ١٩٩٤ ـ مكتبة الأسرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.

قضايا الأدب الحديث - (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٥ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب

ب ـ مسرحيات

ميت حلاوة - (مسرحية) قدمت على المسرح ١٩٨٢ ونشرت عام ١٩٧٩ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ الطبعة الثانية ـ هيئة الكتاب.١٩٩٤ .

السجين والسجان - (أربع مسرحيات من فصل واحد) ـ الطبعة الأولى ـ ١٩٨٠ ـ هيئة الكتاب الطبعة الثانية ١٩٩٤ ـ هيئة الكتاب.

البر الغربي - (مسرحية) قدمت على المسرح ١٩٦٣ ونشرت ١٩٨٥ - هيئة الكتاب.

المجاذيب مسرحية قدمت على المسرح ١٩٨٣ ونشرت ١٩٨٥. هيئة الكتاب.

الغربان - (مسرحية شعرية) قدمت على المسرح ١٩٨٨ ونشرت ١٩٨٧ هيئة الكتاب.

جاسوس فى قصر السلطان - (مسرحية شعرية) قدمت على المسرح فى عام ١٩٩٢ ونشرت ١٩٩١ - هيئة الكتاب.

رحلة التنوير - (مسرحية وثائقية مع سمير سرحان والمادة العلمية لسامح كريّم) قدمت على المسرح فى عام ١٩٩١ ونشرت ١٩٩٢ هيئة الكتاب

ليلة الذّهب - أربع مسرحيات من فصل واحد، ١٩٩٣، هيئة الكتاب

حلاوة يونس - أربع مسرحيات من فصل واحد، ١٩٩٣، هيئة الكتاب.

السادة الرعاع - (مسرحية) ١٩٩٣ هيئة الكتاب.

الدرويش والغازية - (مسرحية) ١٩٩٤ هيئة الكتاب.

مترجمات إلى العربية:

الرجل الأبيض فى مفترق الطرق: - القاهرة - جمعية الوعى القومى - ١٩٦١ (نفد)

حول مائدة المعرفة: - القاهرة - مؤسسة فرانكلين - ١٩٦٢ (نفد)

درايدن والشعر المسرحى: - (مع مجدى وهبة) الطبعة الأولى دار المعرفة - ١٩٦٣، الطبعة الثانية الأنجلو ١٩٨٢، الطبعة الثالثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.

ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزى الطبعة الأولى الأنجلو ١٩٨٠، الطبعة الثانية - هيئة الكتاب ١٩٩٤.

الفردوس المفقود - الجزء الأول ١٩٨١ - هيئة الكتاب (نفد).

الفردوس المفقود - الجزء الثانى ١٩٨٦ - هيئة الكتاب.

روميو وجوليت - (إعداد مسرحى غنائى) دار غريب ١٩٨٦(نفد).

تاجـــر البـنـدقـــيــــة ـ ١٩٨٨ هيئة الكتاب.
عـيـــد مـــيـــلاد جـــديـد ـ ١٩٨٩ ـ مركز الأهرام للترجمة والنشر.
يـوليـــوس قـــيـــصـــر ـ ١٩٩١ ـ هيئة الكتاب.
حـلـم لـيـلـة صــــيـف ـ ١٩٩٢ـ هيئة الكتاب.
رومـــيــو وجـــوليـت ـ (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٣.

مؤلفات بالإنجليزية

Dialectic of Memory: A Study of Wordsworth's Little Prelude, Cairo, 1981, State Publishing House (GEBO).

Eighteenth Century Verse (with M.S. Farid) The Anglo Egyptian Bookshop, Cairo, 1981

A Little Book of English Verse (with M.S.Farid) AEB, Cairo 1981

Practical Criticism (with M.S. Farid), Cairo, The Anglo Egyptian Bookshop, 1981.

Victorian and Modern Poetry (with M. S. Farid) Cairo, The Anglo Egyptian Bookshop, 1981

Lylical Ballads 1798, ed. with an introduction, Cairo, GEBO, 1985.

Varieties of Irony: an Essay on Modern English Poetry, Cairo, GEBO, 1985, 2nd ed, 1994.

Passages for Translation I (with M.S Farid) Cairo, Dar Ghareeb, 1986.

Passages for Translation II (with A.B.Samaan) Cairo, Dar Ghareeb, 1986.

Naguib Mahfouz: Nobel 1988 - a Collection of critical essays (Cairo, GEBO, 1989).

Prefaces to Arabic Literature, (the post - Mahfouz era) with a miniature anthology of modern Arabic Poetry since the 1970s by M.S. Farid, Cairo, GEBO, 1994.

The Comparative Tone: Essays in Comparative Literature, with a Bibliography of Arabic Literature in Translation by M.S.Farid, Cairo, GEBO, 1995.

مترجمات إلي الإنجليزية :

Marxism and Islam, (by Mostafa Mahmoud), Cairo, Dar Al-Maaref. 1977 (reprinrted Several times, the last in 1984).

Night Traveller, (by Salah Abdul-Saboor) with an introduction By S.Sarhan, Cairo, GEBO, 1979, 2nd ed. Cairo, 1994.

The Quran : an attempt at a modern reading, (by Mostafa Mahmoud) Cairo, 1985

The Music of Ancient Egypt, (by M. Al-Hifni) Cairo, 1985 Belgrade, MPH, 1985, 2nd ed. Cairo (in the Press).

The Trial of an Unkown Man (by Izz El-Din Ismail) Cairo, GEBO, 1985.

Modern Arabic Poetry in Egypt, an anthology with an introduction, Cairo, GEBO, 1986

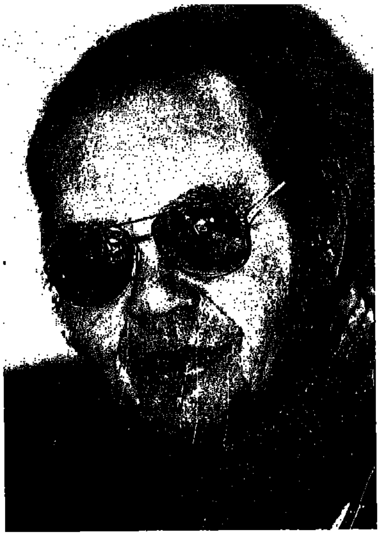
The Fall of Cordova, (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1989

The Language of Lovers' Blood, (by Farooq Shooshah) Cairo, GEBO, 1991

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٥/٣٨٢٦

I.S.B.N 977-01-4343-x



المؤلف فى سطور

* ولد فى رشيد (محافظة البحيرة) فى ١٩٣٩/١/٤
* تخرج فى قسم اللغة الانجليزية بجامعة القاهرة عام ١٩٥٩
* عمل محرراً مترجماً بالاذاعة المصرية فور تخرجه ١٩٥٩-١٩٦٠
* عين مدرساً للغة الانجليزية بجامعة القاهرة عام ١٩٦٠، وسكرتيراً لتحرير مجلة المسرح الأولى عام ١٩٦٤
* سافر فى بعثة إلى انجلترا للحصول على الماجستير والدكتوراه فى اللغة الانجليزية وآدابها ١٩٦٥ - ١٩٧٥
* يعمل حالياً أستاذاً ورئيساً لقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة القاهرة، ومشرفاً على النشر بالهيئة المصرية العامة للكتاب، ورئيساً لتحرير مجلة المسرح.
* حصل على جائزة الدولة التشجعية فى الترجمة (١٩٨٣) ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى (١٩٨٥) وجائزة أفضل كتاب مترجم من معرض القاهرة الدولى للكتاب (١٩٩٣)
* يشرف على سلسلة الأدب العربى المعاصر بالانجليزية التى صدر منها مايربو على خمسين كتاباً.
* عضو فى اتحاد الكتاب وفى المجلس الأعلى للثقافة (لجنة الترجمة).
* صدر له خمسون كتاباً مؤلفاً ومترجماً بالعربية والانجليزية، أعيد طبع بعضها عدة مرات.
* قدم له المسرح المصرى خمس مسرحيات مؤلفة هى **البر الغربى** (١٩٦٤) **وميت حلاوة** (١٩٨٢) **والمجاذيب** (١٩٨٣) **والغربان** (١٩٨٨) **وجاسوس فى قصر السلطان** (١٩٩٢) ومسرحية ممصرة هى **زوجات مرحات** (١٩٨١) ومسرحيتين مترجمتين (مع سمير سرحان) هما **الفرتيت** (١٩٦٤) **والخال فانيا** (١٩٦٤) وعدة مسرحيات (مع سمير سرحان) هى **من أجل ولدى** (١٩٦٢) **والعمر قضية** (١٩٧٩) **ومحمد فريد** (١٩٨٠) ورحلة **التنوير** (١٩٩١) **وعلى مبارك** (١٩٩٤).
* متزوج من الدكتورة نهاد صليحة أستاذة الدراما في المعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون، وله ابنة واحدة هي سارة التى تعمل معيدة فى قسم اللغة الانجليزية بجامعة القاهرة.

٢٠٠٠ قرشــا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب